

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
Katedra divadelní vědy

DIVADELNÍ UMĚNÍ NA BALI
BALINESE DANCE AND DRAMA

Diplomová práce

Prof. PhDr.Eva Stehlíková

Jana Vozábová
Divadelní věda
2007/2008

Poděkování

Za věnovaný čas, podporu a cenné rady děkuji:

Prof. PhDr. Evě Stehlíkové,

Ing. Zorice Dubovské,

PhDr. Petru Pavlovskému,

PhDr. Stanislavu Slavickému,

I Gusti Agung Ayu Oka Partini,

Made Sijovi,

Honzíkovi Soejonovi,

Azisovi Nurwahyudimu,

Barboře Václavíkové,

Barboře Ortové,

Janě Konečné,

a v neposlední řadě své milované rodině.

Čestné prohlášení

*Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím
uvedené literatury a pramenů.*

V Praze dne 28.8.2008

OBSAH

stránka

1. ÚVOD.....	7
2. INDONÉSKÁ KULTURA.....	10
2/1. Nejstarší doklady umění.....	10
2/2. První divadelní projevy.....	12
3. DIVADLO NA BALI - historie, postavení	
a význam v indonéské kultuře.....	13
3/1. Hinduismus a filozofie Rwa Bineda	
a jejich vliv na divadlo.....	16
3/1/a. Filozofie Rwa Bineda.....	20
3/2. Rituál.....	22
3/2/a. Rituální původ divadla.....	23
3/2/b. Druhy rituálů.....	24
3/2/c. Rituál a divadlo.....	24
3/2/d. Hinduistické rituály.....	24
3/3. Hlavní náměty balijského divadla.....	26
3/3/a. Mahábhárata.....	26
3/3/a1. Základní příběh	
Mahábháraty.....	28
3/3/a2. Bhagavadgíta.....	29
3/3/b. Ramajána.....	31
3/3/b1. Základní příběh	
Ramajány.....	33
3/3/b2. Postava Hanumana.....	34
3/4. Gamelan.....	35
3/5. Rozdělení na wali, bebalí a	
balih-balihan.....	37
3/6. Taksu.....	38

4. LOUTKOVÉ DIVADLO.....	40
4/1. Úvod – historie.....	40
4/2. Wayang kulit.....	41
4/3. Wayang Lemah.....	49
4/4. Život dalanga.....	53
4/5. Výroba loutek.....	58
4/6. Vážné charaktery.....	60
4/7. Komické charaktery.....	62
4/8. Kayonan – filozofie světa.....	63
4/9. Náměty, příběhy wayangu.....	64
4/9/a. Panji romance.....	65
4/9/b. Cupak a Grantang.....	65
4/9/c. Tantri Kamandaka.....	68
4/10. Lakony a pakemy.....	68
5. TANEČNÍ DIVADLO.....	69
5/1. Úvod.....	69
5/2. Ceremonie, během nichž se konají tance.....	70
5/3. Prostory k vystoupení.....	72
5/4. Význam obětí a modliteb.....	74
5/5. Výuka.....	77
5/6. Líčení a kostýmy.....	78
5/7. Přípravy v den vystoupení.....	78
5/8. Témata tanců/příběhy.....	80
5/9. Trans.....	80
5/10. Tance Wali.....	82
5/10/a. Berutuk.....	83
5/10/b. Rejang.....	84
5/10/c. Baris Gedé.....	85
5/10/d. Gabor a Mendet.....	85
5/10/e. Sanghyang.....	86

5/11. Tance Bebali.....	88
5/11/a. Gambuh, taneční drama.....	88
5/11/b. Arja.....	91
5/11/c. Parwa.....	92
5/11/d. Baris tunggal.....	92
5/11/e. Legong.....	93
5/11/f. Kebyar.....	94
5/11/g. Topeng, maskované tance.....	94
5/11/g1. Výroba masek.....	96
5/12. Tance Balih-balihan.....	97
5/12/a. Kecak.....	98
5/12/b. Janger.....	98
5/12/c. Joged.....	98
5/13. Moderní proudy, choreografové 20.století.....	99
6. PŘEDSTAVENÍ NA POMEZÍ LOUTKOVÉHO A TANEČNÍHO DIVADLA.....	100
6/1. Wayang wong.....	100
6/1/a. Wayang Wong Tejakula.....	103
6/2. Barong.....	106
6/2/a. Barong Ket a Rangda.....	106
6/2/b. Calonarang.....	107
6/2/c. Barong Landung.....	110
7. ZÁVĚR.....	111
8. SUMMARY.....	113
9. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	115
10. PŘÍLOHY.....	118

1.

ÚVOD

Indonésie je čtvrtou nejlidnatější zemí světa. Rozkládá se na více než 17 000 ostrovech ležících ve vodách Indického a Tichého oceánu.¹ Díky uzavřenosti jednotlivých ostrovů a sopečné krajině s vysokými horami, které izolovaly i menší území v rámci jednoho ostrova, se vyvinuly v této rozlehlé zemi mnohé rozdílné kultury s osobitými rituály a uměním. Každý ostrov se vyvíjel jinak rychle a jiným směrem dle okolních vlivů, které se na daný ostrov dostávaly zvenčí společně se zámořským obchodem a příchodem jednotlivých náboženství. To má za následek, že dnes v Indonésii můžeme najít rozvinutá moderní města s velkými obchodními centry ve výškových budovách na Jávě stejně tak jako kultury primitivních skupin provozujících staré rituály, nosících pouze nezbytné pokrývky těla a žijících v chatrčích uprostřed pralesů Sumatry či Papuy. Většina dnešní Indonésie je však definována průnikem těchto dvou světů, světa starých ritů a moderní kultury. Každý ostrov si zachovává své staré tradice, které vnáší do současného moderního života. Vzniká nerušená harmonie. Je zcela normální, že provoz na několika proudové silnici je zastaven, když zrovna prochází náboženský průvod, přičemž auta trpělivě popojíždějí a čekají, než průvod projde.

V roce 2004-2005 jsem obdržela stipendium indonéské vlády ke studiu na ISI, Institutu umění v Denpasaru na Bali. Mým oborem bylo taneční drama a stínové loutkové divadlo. V dalších letech, kdy jsem Indonésii pravidelně navštěvovala, jsem se učila novým tanečním technikám a pokračovala v činnosti na mezinárodních kulturních projektech s humanitárním posláním. V rámci projektů Kintari foundation o.s., které jsem založila před třemi lety, se snažím také v Čechách představovat indonéské umění, jenž patří stále v našich podmínkách k těm téměř neznámým. Ačkoli indonéské kulturní dědictví je

¹ Viz příloha: obr.č.1, s. 118.

jedno z nejbohatších na světě a je současně kolébkou mnoha pozdějších uměleckých proudů v celé Asii, u nás se o něm ví a píše jen velmi málo.

Má diplomová práce by měla případným zájemcům o tuto oblast představit základní podobu indonéského divadla, osvětlit problematiku chápání divadla v tamějších podmínkách a nastínit s jakými typy divadla a tanců je možné se zde setkat. Vzhledem k bohatosti a různorodosti umění Indonésie a naopak omezenosti této diplomové práce jsem si vybrala pro svou práci pouze jeden indonéský ostrov, který znám z vlastní zkušenosti nejlépe – Bali.² Ačkoli se ve své práci budu dotýkat i jiných ostrovů, stěžejním tématem bude divadelní umění na Bali. Místní divadelní umění je osobité a výrazně se liší od jiných ostrovů už kvůli své spojitosti se zde silně zakořeněným hinduismem. Bez víry a náboženských obřadů by nebylo ani balijského divadla.

Na úvod své práce obecně seznamuji s indonéskou kulturou. Zkoumám vnější vlivy na balijské umění, kterému se věnuji ve všech dalších kapitolách. Po představení balijské kultury, náboženství a jiných souvisejících témat se dále zabývám již čistě divadelním a tanečním uměním. Balijské divadlo je neodlučitelně spjata s tancem, v podstatě není balijského divadla bez tance. Práci kvůli přehlednosti a systematičnosti dělím do tří hlavních kapitol: *Loutkové divadlo*, *Taneční divadlo* a *Představení na pomezí loutkového a tanečního divadla*, ačkoli toto dělení je čistě pracovní a na Bali se s ním nesetkáte. Nelze se mi však vyhnout ani balijskému dělení divadla, které je druhou linií této práce. V něm je prvořadé, v jakém vztahu k náboženské ceremonii je konkrétní vystoupení. Podle toho Balijsci dělí své divadelní umění na *wali*, *bebali* a *balih-balihan*.

Tato práce si neklade za cíl dopodrobna osvětlit balijské divadlo, na což by jedna práce nestačila, ale její snahou je seznámit se s těmi nejtypičtějšími divadelními formami na Bali, představit a přiblížit je českému čtenáři v náboženských a kulturních souvislostech. K tématu přistupuji tak, že

² Viz příloha: obr.č.2, s. 118.

předpokládám, že čtenář se s touto formou divadla setkává poprvé, a proto se podrobně zabývám i popisem základních součástí balijského divadla jako je prostor, kostýmy, loutky, masky, ceremonie, při nichž se divadelní představení konají, včetně témat, které divadlo zpracovává... Tyto podrobné popisy v určitých případech doplňuji o nákresy a barevné fotografie ze svého archivu a ze svých studijních materiálů.

Ve své práci vycházím z vlastních zkušeností získaných během svého studia na Bali, dále čerpám z informací nasbíraných od svých osobních učitelů, kteří jsou současně věhlasnými a váženými balijskými umělci, a v neposlední řadě z literatury, kterou jsem si přivezla z Indonésie a z níž je většina psána v angličtině a indonéštině. Vycházela jsem však také z několika prací paní Ing. Z.Dubovské, naší české odbornice na Indonésii a bývalé vedoucí katedry Indonésistiky na FFUK v Praze, jejíž přednášky jsem v minulosti navštěvovala a které přispěly velkou měrou k mému osobnímu zájmu o tuto oblast.

Byla bych ráda, kdyby má diplomová práce byla zároveň pomocnou příručkou všem zájemcům o indonéské divadlo a inspirací pro další české studenty, kteří by chtěli vycestovat do těchto vzdálených míst a poznat tamější kulturu osobně z blízka tak, jako se to poštěstilo i mě.



Stínová loutka – Panji

2.

INDONÉSKÁ KULTURA

2/1. Nejstarší doklady umění

Neolit byl v Indonésii počátkem usedlého způsobu života a počátkem zemědělství. Stálá obydlí se postupně vyvinula ve vesnice. Toto období je v Indonésii označováno termínem „zemědělská revoluce“. Institucionalizace vesnice a oficiální založení rodových linií vedly k vývoji rodinných, později oblastních tradičních zvyků, které často zahrnovaly i umění. První formy umění odkazovaly k tradici zemědělství a často se týkaly tématu úrody. Příkladem jsou různé rituály plodnosti a obřady spojené s uctíváním předků, jenž dodnes přetrvávají v divadelním umění. Příkladem mohou být tance *hudoq* z Kalimantanu, které představují způsob ochrany proti různým druhům škůdců nebo průvodové loutkové zpracování milostné lásky a rozmnožování v podobě *Jero Gede* (mužský charakter) a *Jero Luh* (ženský charakter) na Bali. V souvislosti s danou skupinou obřadů se dokonce spekuluje o tom, že do této doby spadají i počátky stínového divadla *wayang kulit* na Jávě a Bali, kde stíny loutek mají představovat duše předků.

Nejstarší dodnes dochované doklady o umělecké činnosti obyvatelů Indonésie pocházejí z období 10.000 let př.n.l. Jsou to především jeskynní nástěnné malby a kamenné sochy z Jižního Sulawesi. Z pozdější doby, konkrétně z počátku letopočtu, jsou to pak první bronzové sochy z východní Jávy.³

Nejstarší dochované nápisy pocházejí z období 4.-7.stol.n.l. ze západní Indonésie. Jsou psány v několika jazycích. Nejstarší nápis je psán v jazyce *pálava* a byl vyryt do kamene někdy kolem roku 400 n.l. na východním Kalimantanu v oblasti Kutai. Další nápisy psané v *pálava* byly nalezeny na Sumatře. Doklad nejstaršího dokumentu psaného v jazyce *kawi*, staré

³ GOH GEOK YIAN (editor). Ancient History. Indonesian Heritage Series. Singapore: 1996, s.9.

javánštině, která se dodnes v pozměněné vyvinutější formě používá v představeních *wayang kulit*, pochází z východní Jávy a byl psán na palmových listech. Zatímco jazyk *pálava* byl používán v celé JV Asii, tak řeč *kawi* je čistě javánská záležitost.⁴

Některé dokumenty zachované z 9.století jsou psány v *sanskrtu*, což je dokladem silného indického vlivu v té době, který do Indonésie přivedl hinduismus a buddhismus. Z 9. a 10.století také pocházejí nejstarší verze klasických eposů, *Ramajána* a *Mahábhárata*, psaných ve staré javánštině. První jasná svědectví o tanečních a divadelních představení nám dávají četné reliéfy na snad nejznámější buddhistické památce Indonésie, chrámu *Borobudur*.⁵ Některé výjevy ukazují celé taneční soubory v doprovodu hudebníků. Také mnoho hinduistických chrámů je pokryto reliéfy s tanečními a divadelními výjevy. Například na chrámu Candi Tegawangi na Jávě reliéf využívá techniky ze stínového divadla, kde loutka *kayonan*, strom života, mění scény. I zde mezi jednotlivými scénami příběhu je vyobrazen strom života, aby byl zřejmý předěl mezi příběhy. Divadelní umění nepronikalo pouze do reliéfů, ale také do sochařství. Dochovala se řada soch zobrazujících tanečnický v různých náladách, vyjadřující radost, vztek apod. Jednou z nejstarších soch tanečnicka je socha z 10.století pocházející z Bali, z vesnice Batuan.⁶

⁴ GOH GEOK YIAN (editor). *Ancient History*. Indonesian Heritage Series. Singapore: 1996, s.20-21.

⁵ *Borobudur* je buddhistický chrámový komplex na Jávě v Indonésii. Je významným dílem asijského umění. Byl postaven v letech 750 až 850 na malém pahorku s několika stupňovitými terasami. Ty zdobí 72 zvonovitých stúp se soškami Budhy. Kolem roku 1000 byl Borobudur zasypán sopečným popelem. Znovuobjeven byl až v 19. století. Reliéfy na zdech chrámového komplexu znázorňují životní cestu Budhy než došel konečnému osvícení, nirváně. Viz.příloha: obr.č.3, 4 a 5, s. 119-120.

⁶ ACHJADI, JUDI (editor). *Performing Arts*. Indonesian Heritage Series. Singapore: 1998, s.10-11.

2/2. První divadelní projevy

Jak již bylo řečeno výše, první divadelní projevy byly spojeny s rituály a obřady uctívání mrtvých nebo božstev. Zatímco v západním světě je rituál pokládán za jakousi první vývojovou etapu, za kolébku divadla, tak v Indonésii je dodnes divadlo zcela svázáno s rituálem a náboženskými obřady a to především v hinduistickém prostředí.

Nejstaršími rituálními tanci jsou *Hudoq*⁷, provozující se dodnes v oblasti Kalimantanu u Dajaků. Tyto tance jsou spojeny s očistou vesnice a s oslavami úrody. Tanečník nesoucí na hlavě různé typy zvířecích masek, nejčastěji představující slepici, což dokresluje i ptačí kostým, je jakýmsi komunikačním médiem věřících s bohy úrody. Obdobou těchto tanců jsou na Bali tance *Sanghyang*. Tyto formy rituálních tanců byly projevy lidovými, zatímco reliéfy na chrámech zachycují umění dvorské, které sloužilo výhradně k pobavení královského dvora a nijak nesouviselo s rituály provozovanými na vesnicích.

Dvorská představení ukazovala vznešenost královského rodu, jenž byl božského původu, a často zpodobňovala příběhy z Mahábháraty a Ramajány, kde jen inteligentní, vznešení členové královských rodin, dosáhnou nejvyššího poznání. Tyto příběhy byly filozofií, studnou rad králi, jaký by měl být vládce a jak by měl panovat ve své zemi co nejlepším a nejspravedlivějším způsobem, aby dosáhl nejvyššího poznání. Toto nejvyšší poznání, spojené s absolutním očištěním od pozemských potřeb a tužeb, umožňovalo panovníkovi vstoupit mezi božstva.⁸

⁷ Viz.příloha: obr.č.6 a 7, s. 120.

⁸ ACHJADI, JUDI (editor). *Performing Arts. Indonesian Heritage Series*. Singapore: 1998, s.13-15.

3.

DIVADLO NA BALI – HISTORIE, POSTAVENÍ A VÝZNAM V INDONÉSKÉ KULTUŘE

První sochy a dokumenty, které trochu osvětlují ranou balijskou historii, pocházejí z 8.a 9.století n.l. Je to doba, kdy na Jávě již stála taková mistrovská díla jako je Borobudur, jedna z nejslavnějších dochovaných buddhistických staveb na světě. Ze 6.století pocházejí první zmínky čínských scholárů o ostrově zvaném Pó-li, který dnes bývá považováno právě za Bali. Cenou poznámkou je zpráva čínského scholára Yi-tsinga, kde zmiňuje, že na své cestě do Indie, kolem r.670n.l., navštívil buddhistickou zemi zvanou Bali. Z toho lze usuzovat, že na Bali byl již buddhismus v této době rozšířen a bezpochyby sem přišel z Indie. Přesná doba prvního pronikání indické kultury na Bali není známa, avšak podle vědeckých výzkumů buddhismus a hinduismus přinesli vědomě indiští mniši a kněží. V 7.století mezinárodní komunita více než 1000 buddhistických studentů a učitelů studovala a působila na Sumatře v království Sriwijaya, odkud se jejich učení šířilo všemi směry a přišlo i na Bali. Některé jejich poustevny a kláštery v horských oblastech jsou k vidění dodnes. Působení těchto mnichů a kněží mohlo být jednou z cest, jak se místní panovníci dozvěděli o státním uspořádání v Indii a doufali, že tento systém budou moci použít k udržení své moci v zemi. Jejich sílu jim zaručovali kněží svými nadpřirozenými schopnostmi, které předváděli v rámci rituálů. Proto si tehdejší princové a králové dělali z těchto kněží své rádce u dvora a snažili se od nich převzít co nejvíce znalostí o indické kultuře. Na oplátku byli panovníci požehnáni kněžími a byl jim dán mytologický rodový strom s kořeny v indickém pantheonu. Dynastie panovníků tím byla rituálně posvěcena a stala se dočasnou reinkarnací hinduistických bohů a Buddhova zjevení. V důsledku

toho se očista panovníkovy duše po smrti stala rituálem, díky kterému se nám dochovala řada nádherných architektonických staveb a soch z tohoto období.⁹

Balijské vesnice v té době stály mimo vliv dvora a dvorská kultura jen zřídka a pomalu pronikala na vesnice mezi zemědělskou společností. V rámci vesnické duchovní kultury se rozvíjela vlastní víra, že předci a bohové mohou „přijít na návštěvu“ v rámci ceremonií, což mělo velký vliv na vývoj umění.

V období 8.-10.stol.n.l. bylo Bali pod nadvládou javánského království Mataram, což dokládá, že hinduismus sem pronikal nejen z Indie, ale také zprostředkovaně z Jávy. Na druhou stranu si Bali už v této době budovalo svou nezávislost v rámci vlastní kultury, neboť nejstarší dochovaný královský spis, z roku 882 n.l., je psán celý v balijštině. Duchovní stránka života je v daném období poznamenána koexistencí dvou náboženských směrů, buddhismu a hinduismu.¹⁰

První balijský král, jehož jméno lze nalézt v písemných záznamech, byl Kesari Warmadéwa., který založil dynastii, jejíž nejznámější zástupce byl Dharmodayana (Udayana). Stále se neví, z jakého důvodu, ale v období 10.-12.stol.n.l. bylo centrum moci a sídlo dvora přesunuto ze střední Jávy na východní a započala se tak nová etapa v indonéské kultuře, ve které Bali začalo hrát důležitou roli. Dochází k intenzivnímu propojování a vzájemnému ovlivňování dvou kultur, javánské a balijské, a to především po svatbě Udayany s javánskou princeznou Mahendradattou, kdy se obě království spojila v jedno s vládnoucím sídlem na Bali. V době společné vlády trvající 12 let, od roku 989, docházelo v mnoha oblastech, včetně umění, k „pojavnosti“, což lze nejlépe vysledovat z královských zpráv a dokumentů psaných ve staré javánštině. V té době se také poprvé více začaly střetávat dvě prostředí, královský dvůr a vesnice. Vesničané byli často povoláni ke dvoru, aby společnost bavili svými divadelními vystoupeními, především tanečním

⁹ RAMSEYER, URS. The Art and Culture of Bali. Basel: 2002, s.35.

¹⁰ RAMSEYER, URS. The Art and Culture of Bali. Basel: 2002, s.35-36.

dramatem *Wayang wong*, dále hudebními čísly a v neposlední řadě i stínovým divadlem, *wayang kulit*.¹¹

13-14.století je dobou, kdy Bali začalo silněji projevovat svoji osobitou kulturu spojenou s rituály a působením démonických sil. Dokladem je řada dochovaných soch a reliéfů znázorňujících demony a čarodějnice. Hinduismus si postupem času na Bali získával vlastní svébytnou podobu, která dosáhla silnějšího vlivu než předchozí javánský hinduismus. V této době již hinduistické dramatické umění není záležitostí pouze dvora, ale proniká do prostředí lidového a stává se součástí hinduistických rituálů a ceremonií jako jedna z obětí věnovaných vesničany hinduistickým božstvům. Koncem 14.století, kdy na Jávě vládl Majapahit, byla balijská kultura opět silně ovlivňována javánskými vlivy, které sem přinášeli hlavně královi vasalové, jejichž oblastí umístění bylo jižní Bali. Tento javánský vliv zůstává v balijské kultuře patrný dodnes.¹² Javánská kultura ovlivňovala nejdříve dvorské kruhy na Bali, které tradiční javánské umění přejímaly nejprve v architektuře, ve stavbách svatyní a chrámů. Doba vlády Majapahitu byla zlatým obdobím, a to nejen architektury, ale také divadla a literatury. Není divu, že i tehdejší balijský král, Hayam Wuruk, si nechával hrát u dvora divadelní představení, přednášet literární díla ve staré javánštině a znít tradiční javánskou hudbu, vše dle vzoru majapahitské kultury. V té době témata javánských a balijsko-javánských představení byla stále z velké části ovlivněna indickou kulturou a hlavním zdrojem příběhů byly indické eposy. Dvůr začal hrát představení nejen za zdmi paláce, ale i na otevřeném prostranství před palácem, které bylo přístupno každému, což v důsledku znamenalo pronikání javánsko-balijské kultury mezi lid. K rozkvětu umění přispělo i to, že se Bali rozdělilo na několik samostatných království s mnoha paláci a při každém dvoře se začaly vytvářet umělecké skupiny. Úpadek tradičního umění je spojen s holandským kolonialismem, kdy velké množství paláců bylo zničeno a divadelní umění se

¹¹ RAMSEYER, URS. *The Art and Culture of Bali*. Basel: 2002, s.36.

přesunulo do lidového prostředí, kde se v rámci lidových rituálů a slavností udrželo v podstatě dodnes.¹³

3/1. Hinduismus a filozofie Rwa Bineda a jejich vliv na divadlo

Bali, jeden z více než sedmi tisíc ostrovů Indonésie, bývá také nazýván ostrovem bohů a démonů. Je to ostrov jedinečný tím, že i přes veškeré vlivy západní kultury, vlivy islámské i vlivy turismu, se zde udržela stará hinduistická kultura. Hinduismus původně byl hlavním náboženstvím v Indonésii, kam přišel z Indie počátkem 4.stol. Svého vrcholu dosáhl ve 14.století, kdy se stal hlavním náboženstvím na Jávě i Bali. S příchodem islámu byla hinduistická kultura postupně vytlačována směrem na východ, tedy na východní Javu a Bali. Nakonec se veškerá hinduistická inteligence a královské rodiny stáhly do izolace na ostrov Bali, kde vybudovaly silné hinduistické centrum, které se zde udrželo dodnes, ačkoli zbytek Indonésie spadá pod více či méně silný vliv Islámu.

Hinduismus na Bali získal svoji specifickou podobu, neboť je výsledkem sloučením hinduismu indického, původních animistických náboženství a specifických balijských obřadů. Na vzhled dnešního balijského hinduismu měly také vliv přírodní poměry, geografické umístění ostrova uprostřed oceánu, daleko k centrální pevnině a blízko k islámskému světu na sousedních ostrovech Jávě a Lomboku. To vše způsobilo, že se zde vytvořila svébytná lokální kultura se silnými tradicemi, které do náboženství vnesly mnoho divadelní a taneční kultury, vlastní filozofii a neopakovatelnost průvodů a ceremonií v chrámech.

I přes mnohé odlišnosti od indické podoby podstata hinduismu, jednoho z nejstarších náboženství světa, zůstala na Bali zachována. Často je hinduismus

¹² Pouze tzv. *Bali Aga* nebo *Bali Mula* (původní Balijsi) odmítli javánskou kulturu, která se jejich rituálům netkla.

¹³ RAMSEYER, URS. *The Art and Culture of Bali*. Basel: 2002, s.38.

řazen do skupiny náboženství, která vyznávají monoteismus. Toto řazení však není úplně přesné, neboť dle hinduismu je Bůh jen jeden a je ve všem kolem nás i v nás. V hinduistickém pojetí má tento Bůh mnoho podob, schopností a charakterů, z nichž nejdůležitější jsou tři. Jeho schopnost znovuvytvoření původního, schopnost a charakter ochránce všeho na zemi a schopnost ničitelská. Tyto tři hlavní schopnosti Boha, jeho hlavní charaktery, jsou pak uctívány jako tři samostatná božstva, *Trisakti*.¹⁴

95% všech obyvatel Bali jsou tzv. Hinduisté Dharma. Hindu Dharma je kombinací dvou náboženství, hinduismu a buddhismu, která slouží k dosažení míru a harmonie života. Balijské věří v Boha, který se nazývá *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*, a projevuje se ve třech posvátných formách *Trisakti*. Tyto formy jsou:

Bráhma – stvořitel světa

Šiva – ničitel světa a života

Višnu – ochránce světa a života

Spolu s dalšími dvěma Bohy, Išvarou a Mahadévou, tvoří posvátnou pětičlennou utvářející celý svět včetně vnitřního světa lidského. Tento svět nemusí být v hinduismu znázorněn jen Bohy, ale bývá vyjádřen i pěti elementy: ohněm, vodou, vzduchem, zemí a éterem. Tyto základní elementy vstupují do všech obřadů, ceremonií, modliteb, obětí, kultury, divadla, filozofie a denního života vůbec.¹⁵

Uctívání Boha je neoddělitelnou součástí každodenního života Balijských. Jedná se o nekončící sérii obřadů začínajících po narození a trvajících až do smrti. Existují tři duchovní příručky ke společenskému životu Balijské založených na hinduismu. Jsou to *Susila* (etika a morálka), *Tattwa* (filosofie), *Upacara* (rituály).¹⁶

¹⁴ Viz příloha: obr.č.8, s. 121.

¹⁵ FOX, JAMES (editor). Religion and Ritual. Indonesian Heritage Series. Singapore: 1998, s.40-47.

Susila - etika

Jedná se o pravidla morálky, kde jsou hlavní tři zásady: *pozitivní myšlení, pozitivní mluva a pozitivní chování*. Platí zde také „já jsem ty“ a „ty jsi já“. Pokud někdo zásady nedodrží a bude se chovat proti této morálce, společnost daného člověka zavrhne, zůstane opuštěn a odříznut od světa, což je pro hinduistu nejhorší možný trest.

Tattwa - filozofie

Vypráví o *Panca Crada*, pěti principech víry, které jsou založeny na:

Bráhma: víra v jednoho a Nejvyššího Boha, který je v balijském hinduismu označován také jako *Ida Sang Hyang Widdhi Wasa*. Mnoho chrámů bylo zasvěceno právě tomuto bohovi nebo duším předků.

Atman: víra v duši.

Samsara: víra v reinkarnaci.

Karma: víra v odplatu za naše dobré nebo špatné skutky.

Mókša: víra v jednotu s Bohem. Pozitivní chování v každodenním životě bude vodítkem pro duši, aby se po několika reinkarnacích sloučila s Bohem.

Upacara - rituál

Upacara - náboženské obřady jsou řazeny do pěti skupin:

Dewa Yadnya: rituály spojené s uctíváním Boha, hlavně slavnosti chrámů.

Rsi Yadnya: rituály zasvěcené prorokům a kněžím.

Pitra Yadnya: rituály spojené s úmrtím.

Manusia Yadnya: rituály spojené s lidským bytím ve společnosti.

Buta Yadnya: rituály sloužící k odvrácení negativních či démonických sil.¹⁷

Hinduismus na Bali vychází z předpokladu, že vše probíhá v kruhu zvaném *Cakra*, která je symbolem Višnuovy a Kršnovy vlády. Vše už tady jednou bylo, znovu se narodí, aby opět zahynulo a dalo vzniknout něčemu novému. Je to věčný koloběh života, který je nesmrtelný, na rozdíl od schránek,

¹⁶ IDA BAGUS OKA PUNIA ATMAJA: Upadésa tentang Ajaran-Ajaran Agama Hindu. Surabaya: Paramita, 2001, s. 4-7.

¹⁷ IDA BAGUS OKA PUNIA ATMAJA: Upadésa tentang Ajaran-Ajaran Agama Hindu. Surabaya: Paramita, 2001, s. 4-7.

v nichž se uchovává. Schránka se snadno rozbije, ale život putuje dál. Nejde ho usmrtit, je to věčná energie, kterou nazýváme v lidském světě duší. Lidská duše je energie, co putuje éterem a vstoupí do nově narozeného života. Jedná se o energii, která se nikdy nevytratí, obklopuje a prostupuje vším živým. Je kolem nás v podobě aury a v nás jako vnitřní energie, kterou se snaží vzdělaní lidé využívat k léčitelství a bílé magii, ale také se dá lehce zneužít k magii černé. Na rozdíl od našeho západního vnímání duše jako něčeho, co náleží pouze člověku, je na Bali “duše” ve všem živém, v rostlinách, zemi, všech zvířatech...je to jakási molekulární část Boha. Někdy jsou tyto “části” Boha, rozptýlené všude kolem nás, uctívány jako samostatná božstva, ale v podstatě se jedná stále jen o jednoho jediného Boha, o jakousi nehmatatelnou energii, která vše obklopuje a vším prostupuje.

HINDUISM

*Šiva na svém
bůvolovi Nandi*



Hinduismus jako náboženství je úzce spjato s filozofií a je velmi těžké oddělit do jaké fáze je hinduismus filozofií a kde začíná spadat do náboženství. Je to názor na svět kolem nás a v nás, jehož hlavní myšlenkou je *Rwa Bineda*, která zjednodušeně vysvětluje, že každá z oněch částíček energie je nabita buď kladně nebo záporně, je severním nebo jižním pólem, je opačnými stranami magnetu, které se přitahují a tvoří tak jedinečný celek - život.

3/1/a. Filozofie Rwa Bineda

Rwa Bineda vychází z toho, že k harmonii světa kolem nás, i k rovnováze světa vnitřního, je zapotřebí vždy kladných nábojů stejně jako záporných. Tak jako černá neexistuje bez bílé, levá strana bez pravé, není kladného charakteru bez znalosti záporu, tak bychom ani nebyli nikdy schopni definovat štěstí bez poznání smutku, stejně jako rozpoznat dobro bez zla a život by ztratil svůj smysl bez smrti. Podobných výčtů je nespočet. V rámci vnitřního světa člověka pak svádí odvěký boj náš dobrý charakter se špatným, naše radost se mísí se smutkem, roníme slzy, abychom se smáli...to vše je *Rwa Bineda*.

Na Bali jsou náboženské obřady a ceremonie neodlučně spjatý s uměním tanečním, divadelním a hudebním. Tato umělecká představení, ať už pro publikum lidské nebo božské, znázorňují náš svět skládající se z pěti základních elementů a fungující na základech filozofie *Rwa Bineda*.

Tanečníci se oblékají do různých barev, minimálně však tři (symbolizující Bráhma, Višnu a Šivu), někdy až devíti, značící všechna hlavní božstva, strážce všech světových stran (Višnu-S, Sambhu-SV, Išvara-V, Mahéšvara-JV, Bráhma-J, Rudra-JZ, Mahadéva-Z, Šangkara-SZ, Šiva-centrum). Nejčastěji jsou zdobeni pěti základními barvami: bílou, černou, žlutou, zelenou a červenou, symbolů pěti základních božstev, pěti elementů. Masky v tancích topeng jsou buď červené - barva zloby, vzteku a zla, symbolizující demony a zlé síly, nebo bílé - znak čistoty, nevinnosti a dobra. Tyto masky symbolizují božstva nebo svaté muže, kteří díky meditacím a filozofii dosahují téměř božských forem. Existují i masky plet'ové barvy, na Bali vzhledem k pleti místních obyvatel, čokoládové, které jsou průměrem a jsou lidskou podobou. Tento charakter a podoba nikdy není zcela na straně zla, ani není nikdy tak bílá, jako božská, nýbrž je v centru, je směsicí obou, je harmonií mezi těmito póly a je výsledkem *Rwa Bineda*. Jelikož člověk je tvor chybující, nevyrovnaný a v podstatě bezbranný, stává se často, že některá z oněch sil, z oněch charakterů v nás převládne. Propadneme zlé síle, které

se nemůžeme zbavit. Podle hinduismu jsme posednuti temnou silou *raksasů* - démonů zla a posluhovačů zlé královny temnot, Rangdy. Každý takovýto stav však není trvalý, je mnoho podob bílé magie, která nás z tohoto vytržení probere, abychom se navrátili zpět na správnou cestu. Stejně tak v životě každé zlo je kompenzováno dobrem, nikoli jako v pohádkách, kdy dobro vítězí nad zlem, nýbrž dobro válčí se zlem, ale nikdy ho neporazí ani nevymítí z tohoto světa stejně tak, jako zlo nikdy nezničí dobro. To znázorňuje další důležitý tanec, snad jeden z nejzákladnějších tanečních dramát na Bali vůbec, *Barong*.

Postava Baronga je z hlediska divadelního maskou zahalující postavy dvou tanečníků, symbolizující různé zvířecí podoby (nejčastěji lva či tygra), kteří zastupují dobro. V náboženském smyslu je Barong uctíván při obřadech, jeho maska je vystavená na oltáři, a je považován za svatý předmět, do něhož se vtěluje Bůh, je schránkou využívanou Bohem, aby vstoupil mezi lid a promluvil k němu formou transu příslušného tanečníka, který masku oblékne. Barong je zvířecí vtělení Višnuovo, tedy není pouhým kusem dřeva, látky a bambusu, ale má svoji duši. Je protikladem Rangdy, královny černé magie, odvěkému symbolu zla. Tradiční drama zpracovává odvěký boj mezi Barongem a Rangdou, kdy jednou vyhrává bitvu ten, jednou onen, ale válka vždy končí vyrovnaně - zlo nikdy nezvítězí nad dobrem, ale dobru se nepodaří nikdy zlo ze světa vymýtit. Výsledek tohoto boje přispívá k harmonii světa a dává životu smysl. Proto Balijsi neuznávají pouze "dobré Bohy", ale uctívají také Rangdu, respektive její chrámovou podobu Durgu, dále demony a Šivu (ničitele, boha smrti). Původní drama, z něhož vychází drama Barong, pochází z Jávy z dob slavného hinduistického království Majapahit, a bylo sepsáno knězem Mpu Beradhou pod názvem Calonarang, neboli drama o černé a bílé magii, o dobru a zlu.

V příběhu král z východní Jávy přislíbil vzít si za ženu dceru královny království Dirah, Rangdy. Na popud svého ministra, Madriho, se však své vyvolené vzdal z obav, že by budoucí královna mohla také vládnout černou magií jako její matka Rangda. Rangu rozzuřilo, že se někdo opovážil její dceru

odmítnout a takto potupně vrátit a začala vést s králem válku pomocí černé magie. Až Na Bali byla do příběhu dodána postava Baronga, který je božským vtělením samotného tvůrce příběhu, moudrého kněze Mpu Beradhy, učitele bílé magie. Barong ochránil všechny nevinné před zlobou Rangy, ale nezničil ji, čímž příběh zůstává neukončeným a stále otevřeným bojem dobra a zla, kde není vítězů ani poražených - výsledek *Rwa Bineda*.¹⁸

3/2. Rituál

Rituál (z lat. *ritualis* – obřadný; angl. *ritual*, franc. *rituel*, něm. *Ritual*) je společenská aktivita založená na standardizovaných kulturních pravidlech a tradicích jištěných formách. V původním významu je rituál chápán jako akt náboženský a ceremoniální, pro který je příznačná víra v metafyzické skutečnosti, spojení s magickým myšlením, praxí motlitby, oběti a adorace (z prostředků divadelních pak masky, kostýmy, hudba, zpěv a tanec).¹⁹

Rituál je vzorovým, formálním a symbolickým jednáním. Náboženské rituály zpravidla odkazují k božským či transcendentním bytostem nebo i k předkům, které účastníci rituálu vyvolávají, usmiřují, krmí (dary nebo obětinami), pro něž konají pobožnosti nebo s nimi jinak komunikují. Rituály jsou pokusem ztvárnit a řešit základní témata lidské existence. Při rituálu se používají symboly a posvátné předměty, které stupňují intenzitu projevu. Rituály hrají v lidské kultuře zásadní úlohu a lze jich použít k ovládnutí jedinců i skupin, k stabilizaci i k rozvratu nebo zastrasování.

Rituál ve sféře umění je pojmem z hraniční extenzivní přechodové oblasti (mezi uměním a mimouměním). Fenomén takto pojmenovaný se vyskytuje pouze v oblasti divadla (ne v jiných médiích, protože vyžaduje aktivní účast všech zúčastněných). Díla tzv. rituálního umění jsou součástí modálněgenetické a funkční oblasti umění. Sémiologickým problémem je

¹⁸ Pramen: rozhovory s mými učiteli: Bapak I Made Sijo; I Gusti Agung Ayu Oka Partini.

¹⁹ Srov. heslo rituál (Pavlovský, Kodetová, in: Pavlovský, Petr (editor): Základní pojmy divadla, Teatrológický slovník. Praha: Libri, 2004, s. 241.)

určení rituálu jako díla (odlišení znaku a neznaku, tvůrců a konzumentů), neboť tato hranice je v rituálu obzvláště neostrá.²⁰

3/2/a. Rituální původ divadla

Původ divadla se většinou shodně hledá v náboženských obřadech, spojujících skupinu lidí, kteří provozují rituály spjaté s agrárním cyklem a plodností. U Řeků se tragédie patrně vyvinula z dionýského kultu a z dithyrambu. Rozdělení rolí mezi herce a diváky, ustavení mytického příběhu, volba specifického místa pro tato setkání – to vše rituál postupně proměnilo v divadelní událost. Původní rituál je praktickým provedením mýtu. Starověký život v mýtu představuje ucelený světónázor archaického člověka založený na prvotním, jakémisi přírodním řádu.²¹

Takovéto rituály nacházíme ještě dnes v některých oblastech Afriky, Asie, Austrálie a Jižní Ameriky. Všechny teatralizují, zdivadelňují mýtus, který ztělesňují a který vyprávějí kněží podle neměnného řádu; úvodní fáze rituálů připravují oběť, závěrečné fáze pak zajišťují návrat do každodenního života. Výrazovými prostředky je silně kodifikované jednání jako jsou tanec, mimika a gesto, zpěv a posléze slovo.

Ve 20. století se divadelní umění více otvírá vůči kulturám mimoevropským, kde rituál hraje stále ještě významnou společenskou úlohu. Jedním ze „znovuobjevitelů“ rituálu byl i Antonin Artaud, který odmítal divadlo založené na literatuře a naopak se vrací k rituálu a obřadu: „*Tajný stesk a největší ctižádost divadla je svým způsobem znovu objevit rituál, z něhož se zrodilo jak u pohanů, tak u křesťanů*“²²

²⁰ Srov. heslo rituál (Pavlovský, Kodetová, in: Pavlovský, Petr (editor): Základní pojmy divadla, Teatrologický slovník. Praha: Libri, 2004, s. 241.)

²¹ Srov. heslo rituál a divadlo (Artaud, Girard, Borie ad., in: Pavis, Patrice (editor): Divadelní slovník. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 353.)

²² Srov. heslo rituál a divadlo (Artaud, Girard, Borie ad., in: Pavis, Patrice (editor): Divadelní slovník. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 354.)

3/2/b. Druhy rituálů

Antropologové a religionisté někdy přistupují k rituálům podle toho, co způsobují. Rozlišují tak mezi:

- přechodovými rituály, resp. rituály “životních krizí”;
- rituály kalendáře a rituály vzpomínkovými;
- rituály směny nebo komunikace;
- rituály spjatými s neštěstím;
- rituály svátků, slavností, půstu;
- politickými rituály.²³

3/2/c. Rituál a divadlo

Rituál je určitý typ představení, ale všechna představení nejsou rituály. Někteří badatelé klasifikují rituál následovně:

Pokud je jeho funkcí *působit*, zde ve smyslu náboženském, pak je to rituál. Pokud má *bavit*, je to divadlo. Na rituální straně pomyslného kontinua je “publikum“, které sdílí cíle a záměry hlavních činitelů spojené s mimodivadelní sférou, nejčastěji náboženskou, a které se aktivně podílí na činnostech s nimi spojenými. Čas a prostor jsou posvátné a mají symbolický význam, přičemž záleží na cílech či výsledku jednání (léčit, iniciovat, pomoci zesnulému atd.). V divadelním představení publikum je spíše pozorovatelem a událost je cílem sama o sobě. K představení dochází kvůli těm, kteří přihlížejí, nikoli kvůli či v přítomnosti vyšší mocnosti nebo chybějícího druhého.²⁴

3/2/d. Hinduistické rituály

Rituály na Bali jsou těsně spjaty s hinduistickým náboženstvím, které do Indonésie přišlo z Indie už počátkem 2.stol.n.l. Během několika staletí dostal tento hinduismus díky míšení s původními lokálními náboženstvími svou vlastní svébytnou podobu a formu, která po příchodu islámu v 9.století našla

²³ PATRIDGE, CHRISTOPHER (hl.red.): Lexikon světových náboženství. Praha: Slovart, 2006, s. 32.

své centrum na Bali a východní Jávě. Hinduismus nabízí čtyři řádné cíle lidského života, které společně zajišťují duchovní a sociální harmonii.

- 1) Artha (světské bohatství a úspěch)
- 2) Káma (smyslová rozkoš) je rovněž řádným cílem, je-li v souladu s *dharmou*. Jde o sledování příjemných činností včetně sexuality, her, zábavy, umění a literatury.
- 3) Dharma (ctnost a mravnost)
- 4) Mókša (duchovní osvobození)

K dosažení těchto cílů napomáhají rituály, které jsou téměř vždy spojeny s různými druhy umění od hudby, přes zpěv, divadlo či tanec. Účastníci rituálu tak těší svou produkcí recipienty ze světa bohů a předků.

Hinduistické rituály (*yadnya*) by se daly rozdělit do čtyř kategorií podle toho, komu jsou určeny: *Dewa yadnya*, zasvěcené bohům; *bhuta yadnya*, démonům a duchům (*buta kala*); *pitra yadnya*, mrtvým a předkům; *manusia yadnya*, pro žijící lidi; *rsi yadnya*, pro duchovní, brahmány. Každý rituál však obsahuje minimálně dva aspekty, které vždy musejí být přítomny, a to *dewa yadnya* a *bhuta yadnya*. Tyto dva aspekty reprezentují pravidlo, kdy při každém rituálu, ať už je zasvěcen komukoli, musí být nejdříve vyhnání zlí duchové z obřadu, který je poté posvěcen božskou silou.²⁴

Mnohé rituály jsou těsně spjaty s chrámem, který má každá domácnost, vesnice či kraj a které jsou zasvěcené bohům a předkům. Při konání rituálu lidé nosí obětiny a to nejen v podobě květin, rýže a zvířat, ale také v podobě tance, loutkového divadla a hudby. Ty z pohledu věřících hinduistů nejsou brány jako divadlo z našeho pohledu, neboť na loutkové divadlo se primárně “nikdo nedívá“, tanec je tančen směrem k oltáři, hudba je přítomna všude kolem. Jsou to radosti připravené Bohům a duším předků. Přesto je to *divadlo* krásné a plné osobité energie. Těmto divadelním aktům (tanci, loutkovému divadlu, hudbě), jenž jsou součástí každého rituálu a nejsou primárně určeny lidským divákům,

²⁴ PATRIDGE, CHRISTOPHER (hl.red.): Lexikon světových náboženství. Praha: Slovart, 2006, s. 33

²⁵ FOX, JAMES (editor): Religion and Ritual, Indonesian Heritage Series. Singapore: 1998, s. 40.

se říká *wali*. Z *wali* se ale postupem času vyčlenily *bebali* - tance a divadlo, které jsou součástí ceremonií, obřadů, ale jsou již určeny vedle božských diváků i divákům přítomným ceremonii. Tyto tance již mají svůj vyhraněný prostor pro tvůrce znaků a jejich konzumenty. Třetí skupinou jsou *balih-balihan*, divadlo a tance v našem slova smyslu, které již nejsou spojeny s náboženskými obřady. *Balih-balihan* se hrají ve speciálních prostorách určených pouze pro divadlo v rámci různých festivalů, či v rámci výuky na Vysokých školách. Paradoxně tato u nás v západním myšlení nejběžnější forma divadla, je na Bali spíše výjimečná a je v menšinovém zastoupení.

Tři výše zmiňované formy divadla na Bali, *wali*, *bebali* a *balih balihan* jsou hlavními kapitolami mé diplomové práce.

3/3. Hlavní náměty balijského divadla

Divadlo na Bali i v celé jihovýchodní Asii nejčastěji čerpá své náměty ze dvou nejstarších eposů světa, Mahábháraty a Ramajány, které obsahují tisíce samostatných příběhů vhodných k divadelnímu zpracování. Jsou to nevyčerpatelné studny inspirace nejen v tradičním, ale také v moderním asijském divadle.

***3/3/a. Mahábhárata*²⁶**

Mahábhárata aneb *Velký boj mezi Pánduovci a Kúruovci*, patří spolu s Ramajánou k nejstarším eposům světa, původem z Indie, kde byly oba sepsány v sanskrtu. Jedná se o epickou poezii, která byla pro staroindickou slovesnost velmi charakteristická. Původní staré texty zde byly přednášeny u dvora za hudebního doprovodu, teprve později začaly být zaznamenávány.

Mahábhárata znamená doslova *Velký boj (maha) mezi Bharatovci (bharata)*. Historický děj se odehrával zřejmě koncem rgvédského období někdy mezi 13-12.stol př.n.l.²⁷ Hrdinové, kteří zde vystupují, jsou předkové

²⁶ Viz příloha: obr.č.9-15, s.121-123.

²⁷ *Rgvéda* = sbírka hymnů recitovaných při obětech, obsahující mytologické a světonázorové výpovědi. Je to vůbec nejstarší známý indický text (vznikl mezi 16. - 12. stol. př. Kr.).

krále Paríkšita a jeho syna Džanamédžaji, o němž pozdní védské texty²⁸ hovoří jako o současníkovi. Ve védách²⁹ se velmi často připomínají Bharatovci.

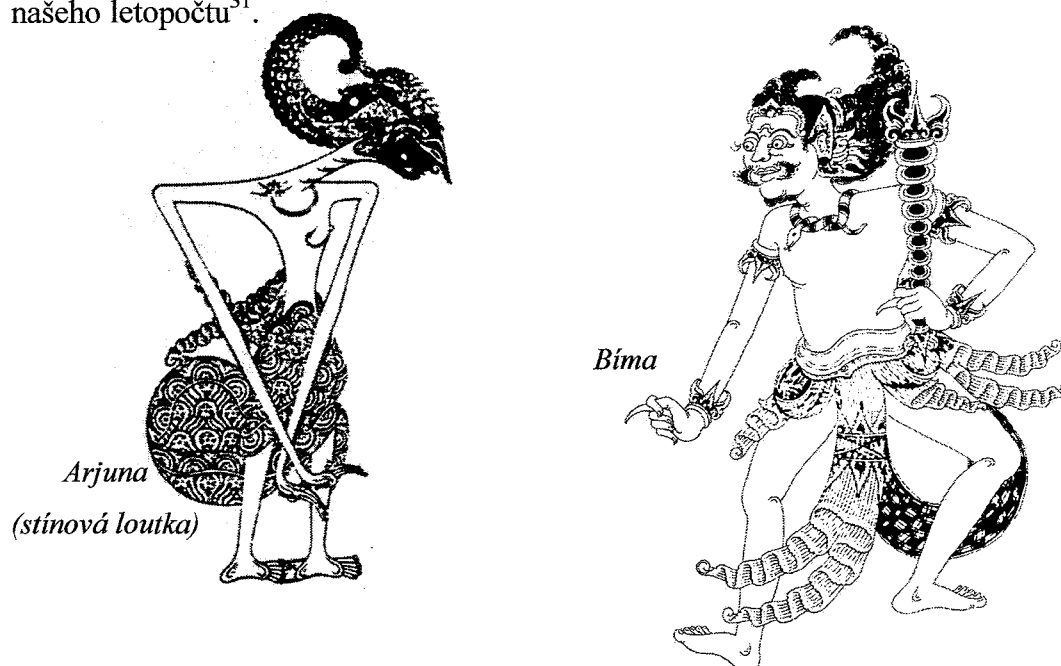
Indická tradice praví, že autorem Mahábháraty je Kršna Dvaipájana, *Ostrovan*, syn rybářské dcery Satjavatí a světce Parášary, později zvaný Vjása. Avšak rozsah i obsah eposu svědčí o tom, že jeho tvůrcem nemohla být jediná osoba a samo slovo Vjása je pouhým přízviskem, znamená „*sestavovatel, redaktor*“. Vjása byl čelným představitelem skupiny vědců, kteří se zabývali pořádáním dějin tehdejšího Indům známého světa. Uspořádáním *purán*, tj. událostí již dávno minulých, pověřil Vjása svého žáka Lómaharšanu, přičemž on sám se zabýval současným děním. Nejzávažnější událostí jeho doby byla velká občanská válka - velký boj mezi Pánduovci a Kúruovci. Vypráví se, že jádro eposu nadiktoval Vjása přímo Bohu Ganéšovi³⁰, jenž se uvolil posloužit mu jako písař. Tato prapůvodní forma Mahábháraty je známa pod názvem *Džaja - Vítězství*, a její vznik se klade do doby bezprostředně po tomto velkém boji. Původní text o rozsahu asi 8 800 dvojverší dosáhl značné popularity a snad proto jej Vaišampájana přepracoval a rozšířil do podoby 24 000 dvojverší. Teprve třetím přepracováním tohoto námětu byla Mahábhárata. Tu složil a na shromáždění přednesl Ugrašrava Sauti, který pracoval pod vedením svého otce Lómaharšany, žáka Vjási, a Mahábháratu o 100 000 dvojverší přednesl na shromáždění světců a mudrců prý roku 3030 př.n.l. Epos byl neustále po staletí

²⁸ *Védismus* = asi doba mezi 12. - 9. stol. př. Kr.; tehdy vznikla sbírka textů zvaná védy, dodnes základní texty hinduismu.

²⁹ *Védy* = jsou nejstarší doklady staroindické slovesnosti, převážně veršované tvorby nábožensko-filozofického charakteru. Nejsou to jednotná literární díla, ale soubory hymnů, veršů a strof, které měly vesměs praktický význam a byly běžně používány v náboženském životě starých Indů.

³⁰ *Ganeša* je hinduistický Bůh, jež má čtyři paže a sloní hlavu. Jeho kult je velmi silný a sahá i za hranice Indie. Sloní hlava má představovat věrnost, inteligenci a sílu. Z té většinou vyčnívá jen jeden kel, který odkazuje na schopnost překonat veškeré formy dualismu. Jeho velké uši symbolizují moudrost a schopnost naslouchat zejména těm lidem, kteří vyžadují pomoc. Ganéšův záměrně zakřivený chobot má představovat jeho schopnost odlišit skutečnost od iluze, naproti tomu symbol na čele symbolizuje Ganéšovo umění měřit minulost a budoucnost. Sloní břicho podle tradice obsahuje vesmíry a symbolizuje štedrost přírody a vyrovnanost. Každá noha Ganéši je obvykle v jiné poloze - jedna je zvednutá a druhá na zemi a naznačují tak důležitost jednak žití a jednak samotného bytí. Čtyři paže představují mysl, intelekt, ego a svědomí. V jedné ruce třímá obyčejně sekeru, která má za úkol ničit překážky a vést muže ke spravedlnosti. V druhé ruce má obvykle bič jako symbol síly. Třetí ruka symbolizuje požehnání, ochranu a úkryt. Čtvrtá ruka je v pozici lotosového květu.

doplňován až do konečné verze, která pochází z doby krátce před počátkem našeho letopočtu³¹.



3/3/a1. Základní příběh Mahábháraty

Hrdiny tohoto eposu je pět bratrů z rodu Panduovců: „Yudistira, vzor šlechetného a moudrého krále králů, Ardžuna, krásný miláček žen, nepřekonatelný lučištník, Bima, hromotluk s pevnou ránou, dobrým srdcem a věčně prázdným žaludkem, a dvojčata Nákula a Sahadéva. Společně ctili zákony, božské i zemské, zatímco jejich sto bratranců, Kúruovci, včele s Durjódhanou propadli ráksasům, zlým silám hněvu, zloby a závisti. Chtěli moc a sílu Pánduovců, chtěli jejich smrt...“³² Lstí zbavili Kúruovci Pánduovce jejich královské moci na celých 12 let, které museli pak strávit ve vyhnanství v hlubokých lesích. Během vyhnanství se snažil Durjódhana³³ Pánduovce zničit v mnohých nebezpečnostech, které na ně sesílal, ale bezvysledně. Pánduovci se tak vrací po 12 letech, aby se opět ujali vlády, kterou jim však Durjódhana odmítá navrátit a dochází ke konečnému zúčtování, k velkému boji mezi dvěma

³¹ MILTNER, VLADIMÍR: Mahábhárata, podle staroindického originálu. Praha: Albatros: 1988.

³² Cit.dle: VOZÁBOVÁ, JANA: Scénář Loutky na cestách aneb Mahábhárata. Hrání 7.7.2006 na Bali Art Festival, Indonésie, a 2006-2007 ve Strašnickém divadle v Praze.

³³ Bratranec Panduovců, hlavní vůdce a nejstarší z Kúruovců, kterých bylo sto bratrů.

příbuznými rody. Na straně Pánduovců bojuje jako jejich ochránce Kršna³⁴. Dochází k situacím, kdy se v boji střetávají otcové se svými syny, strýcové a dědové se svými vnuky apod. Je to krvavý boj, v němž přežijí pouze Pánduovci. Vítězem tohoto boje se však nikdo nestává. Teprve při svém vstupu do nebe Pánduovci dosahují svého nejvyššího poznání, které je skutečným vítězstvím.

3/3/a2. Bhagavadgíta

Bhagavadgíta v překladu znamená *Píseň Vznešeného*, patří k nejposvátnějším knihám hinduismu. Je součástí Mahábháraty, tvoří jí celá 6.kniha eposu. Tato 6.kniha vznikla někdy kolem r.200 př.n.l., v době, kdy už většina Mahábháraty byla sestavena. Bhagavadgíta je rozdělena na 18 zpěvů a dohromady ji tvoří 700 veršů. Tato nedílná součást Mahábháraty má speciální význam, neboť zde hrdina eposu, Ardžuna, je poučován Kršnou, vtělením Višnuovým, o základních principech a cestách hinduistické víry. Z tohoto důvodu bývá tato část eposu dodnes čtena jako klasická formulace hinduismu, ačkoli nepatří k védám.



Kršna

(stínová loutka)

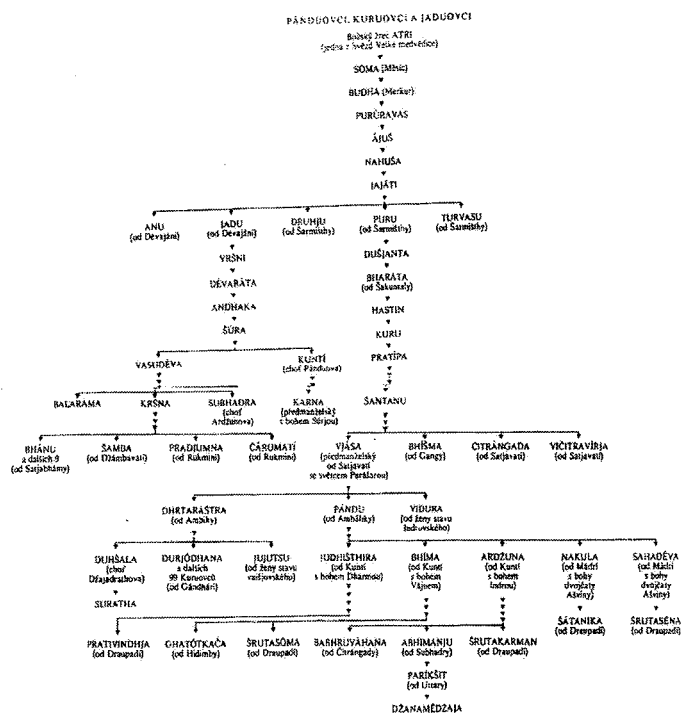
Citace z knihy Bhagavadgíta: „Člověk, který neulpívá na smyslových vjemech z vnějšího světa, zažívá blaženost ve vlastním nitru. A ještě v tomto životě okusí

³⁴ Kršna nebo též Krišna je podle některých hinduistických tradic osmým vtělením boha Višnu a podle jiných nadřazený i Višnuovi. V knize *Bhagavadgíta* vystupuje jako nadřazená bytost a nejvyšší Bůh. V jeho postavě se spojuje množství různorodých prvků. Český indolog V. Miltner o něm napsal: „V postavě Krišnově stvořili si Indové Boha k obrazu svému: v dětství rošťák, v mládí proutník, k stáru pak filozof. Jak hluboce lidská to boží kariéra!“ (MILTNER, VLADIMÍR: Krišna a Osm pečeti. Praha: 1994, s.16.)

šťěstí nesmrtelnosti. Rozkoše, jež vykvétají z pudy smyslového vnímání, plodí jen smutek, Ardžuno, neboť kvetou jen proto, aby zvadly. Moudrý člověk v nich nehledá zalíbení. Dovede-li člověk vzdorovat náporům svého hněvu a žádosti ještě v tomto těle a na tomto světě, dojde trvalého štěstí. Kdo hledá radost, klid a světlo ve svém srdci, dochází nakonec dokonalosti splynutí se Mnou, takový člověk je vpravdě svobodný.“³⁵



Rod Pánduovců a Kúruovců³⁶



³⁵ Bhagavadgíta (př.R.Janíček). Praha: Lyra Pragensis, 1989, s.65-64.

3/3/b. *Ramajána* ³⁷

Ačkoli počátky staroindické literatury spadají přinejmenším do 12.století př.n.l., stěží lze najít mezi jejími početnými výtvy až do přelomu letopočtu, jediné beletristické dílo se světskou tematikou. Jak v její hinduistické, tak buddhistické větvi, vznikala jen náboženská literatura, lépe řečeno slovesnost, protože až téměř do počátku našeho letopočtu se literární tvorba dochovávala výhradně ústním podáním a písemně se nezaznamenávala. Neznamená to, že by v tomto raném období neexistovaly v Indii žádné slovesné výtvy se světskými náměty. Netěšily se však takové vážnosti jako náboženské skladby nebo učebnice různých vědních oborů, zvané *sútry* nebo *śástry*, a zůstávaly sice méně oceňovanou, ale o to oblíbenější složkou kultury nejširších vrstev obyvatelstva. Její hlavní součást tvořily nepochybně nejrozmanitější příběhy – legendy, mýty, pohádky, hrdinské zkazky, ale i bajky a povídky ze života – reprodukováné jednotlivými vypravěči nebo předváděné skupinami mimů (zárodek pozdějšího klasického staroindického divadla). Jejich nejstarší verze neznáme, ale motivy i celé obsahy mnoha těchto příběhů vytvořily základ pozdějších vypravěčských cyklů a souborů. Sem patří i *džátaky*, příběhy z minulých životů Buddhy. Mezi *džátakami* najdeme i text, který je nejstarší dochovanou verzí Ramajány. Je důkazem toho, že i jádro tohoto velikého národního eposu patřilo původně do repertoáru oněch lidových vypravěčů, a že šlo o zcela světský námět, heroickou epiku bez náboženského kontextu. V této verzi, nazvané *Dasarathadžátaka*, pošle svého prvorozeného syna Rámu spolu se Sítou a Lakšmanou do lesů sám jejich starý královský otec, který se obává intrik své druhé manželky a toho, že by mohla prvorozeného Rámu odstranit, aby uvolnila místo na trůně svému vlastnímu synovi. Teprve po otcově smrti a všech dobrodružstvích v lesním vyhnanství se Ráma vrací do sídelního města a ujímá se vlády.

³⁶ MILTNER, VLADIMÍR: Mahábhárata, podle staroindického originálu. Praha: Albatros, 1988, s.379.

³⁷ Viz.příloha: obr.č.16 a 17, s. 124.

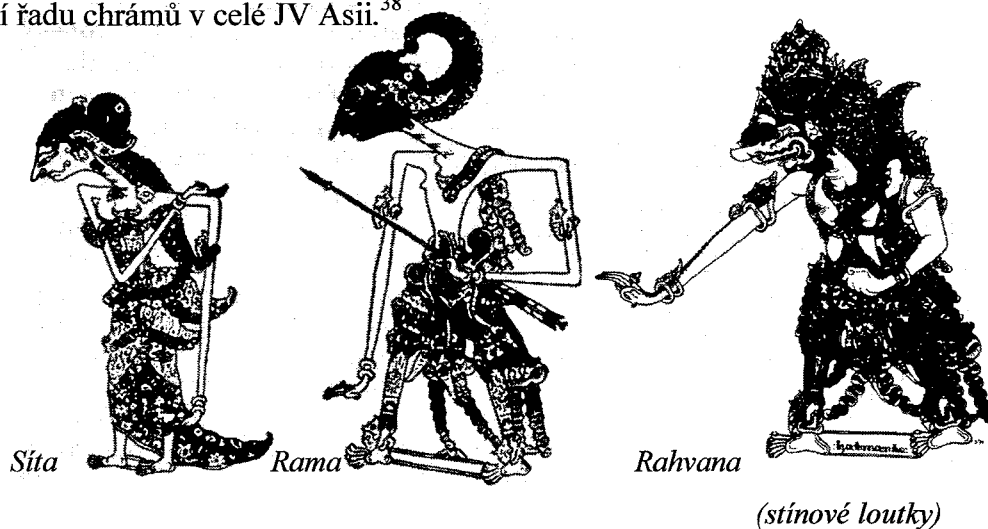
Stejně jako Mahábhárata stalo se i vyprávění o Rámovi někdy kolem počátku našeho letopočtu základem přepracování v sanskrtskou epickou skladbu o 24 000 dvojverších. Tradice přisuzuje její autorství Válmíkimu. Narozdíl od Mahábháraty charakterizuje alespoň jádro Ramajány jednotný autorský rukopis. Pouze závěrečný sedmý zpěv se pak stylem a některými obsahovými odchylkami od tohoto jádra výrazně odlišuje, což vede k domněnce, že jde o pozdější dodatek od jiného autora nebo autorů. Zatímco v základních knihách vystupuje Ráma i přes všechnu idealizaci jako zcela lidský hrdina s občasnými slabostmi, učinily z něho dodatky k prvnímu zpěvu a závěrečná kniha jednoznačně Boha – vtělení jednoho z nejuctívanějších hinduistických božstev Višnu.

Pro další osudy Ramajány měla tato proměna rozhodující význam. Ze světského heroického eposu se stalo náboženské dílo, jehož závažnost daleko přesáhla hranice pouhé literatury. Ráma byl přijat jako sedmé vtělení mezi deset Višnuových hlavních mytologických inkarnací, ve kterých tento Bůh zachraňuje všechny tři světy před zkázou a nadvládou zla, a Válmíkiho sanskrtská Rámájana, později přeložená do všech kulturních novindických jazyků, se stala nejoblíbenější četbou hinduistů.

Podle legendy byl Válmíki poustevník a světec vzdálený ruchu světa a jeho dění. To však vyvolává pochyby, neboť jeho znalost poměrů na vladařských dvorech a zejména umělecké mistrovství jej usvědčují spíše jako dvorského básníka doby, která je v Indii počátkem nové městské a dvorské kultury. Ta zbavuje mimo jiné náboženství jeho literárního monopolu a na rozdíl od dosavadní tvorby staví do popředí, vedle citové účinnosti díla, formální zpracovanost poezie, zvané v této podobě *kāvya* (něco jako Poezie s velkým P). Válmíkiho dílo pak bývá považováno za první básnické dílo v tomto novém stylu.

Básnické kvality Válmíkiho vyniknou nejlépe ve srovnání s druhým národním eposem Mahábháratou. Jeho vyprávění je plynulé, nepřetížené vsuvkami, které v Mahábháratě značně ztěžují sledování hlavní dějové osnovy.

Vyhýbá se ustrnulým klišé, která v druhém eposu ztrácejí pro časté opakování estetickou účinnost, a střídě, ale na nejvhodnějších místech prokládá dějové vyprávění lyrickými vložkami. Jeho nejoblíbenějším básnickým prostředkem je hyperbola, nadsázka, kterou stupňuje vývoj děje (viz např. líčení Hanumánova skoku přes moře na Srí Lanku) nebo jeho komičnost (např. při buzení obra Kumbhakarny). Není tedy divu, že i po této stránce si jeho dílo vysloužilo tak vysoké uznání a oblibu a to nejen v Indii, ale v celé jihovýchodní Asii. Na Bali dodnes patří k nejpoblíbenějšímu námětu tanců a dramat (např. opičí tanec *kecak*, *wayang wong* atd.) V Thajsku je místní verze knihy s názvem Ramakien základním dílem thajské literatury a všichni thajští králové přijímají při svém nástupu na trůn čestný titul Rám. Téma proniklo i do architektury, malířství, sochařství a ostatních druhů umění. Především vlysy s výjevy z Ramajány zdobí řadu chrámů v celé JV Asii.³⁸



3/3/b1. Základní příběh Ramajány

Základním tématem eposu je životní pouť prince Rámy a jeho věrné manželky Sítý. Ráma byl ustanoven jako následník trůnu. Nevlastní matka jej však přinutila, aby na 14 let odešel do vyhnanství a správu státu přenechal jejímu synovi. Ráma, provázený Sítou a mladším bratrem Lakšmanou, se usadil v lese Dandace jako poustevník. Prožil zde četná dobrodružství a pobil mnoho démonů, kteří kraj sužovali. Démonský král Ráhvana ze msty unesl Sítu do

³⁸ ZBAVITEL, DUŠAN: Rámájana. Praha: Argo, 2000, s.199-201.

svého království na ostrově Lance. Ráma uzavřel spojení s opičím králem Sugrívou a pomocí jeho armády, vedené generálem Hanumánem, Lanku dobyl, Ráhvana zahubil a Sítu osvobodil. V souladu s požadavky ortodoxní tradice ji však byl nucen zapudit, protože žila u jiného muže. Síta se v zoufalství vrhla do plamenů hranice, ale Bůh ohně ji nezraněnou vrátil Rámovi a vydal svědectví o její bezúhonnosti. Poté se všichni vrátili do sídelního města Ajódiji a Ráma se stal králem. Časem se však znovu objevily pochyby o Sítině ctnosti a ona se rozhodla podat konečný důkaz pravdy: požádala Bohyni Zemi, aby stvrdila její nevinu tím, že ji přijme do svého lůna. Zarmoucený Ráma se zřekl vlády ve prospěch svých synů a odešel na onen svět, kde se oba manželé opět šťastně shledali.³⁹

3/3/b2. Postava Hanumana

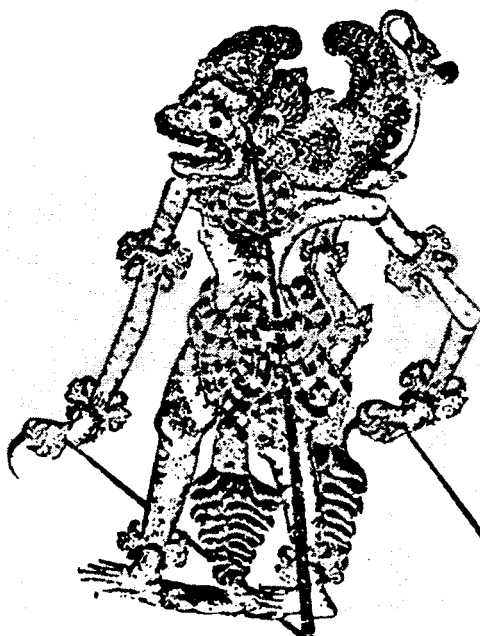
Z Ramajány pochází také jedna z nejoblíbenějších komických postav indonéského divadla, opičák Hanuman, zdroj komiky, hrdinství a šibalských kousků. Hanuman je vtělením boha Šivy. Narodil se nebeské víle, *apsarase*, jménem Anjana.⁴⁰ V Ramajáně je pověřen králem opic, Sugrívou, aby jako generál opičí armády pomohl Rámovi najít jeho ženu Sítu. Hanuman, jakožto pán větrů, doskočil až na ostrov Lanka a tam předal vzkaz krásné Sítě od Rámy. Poté postavil spolu s ostatními opicemi most přes moře, aby Ráma na Lanku mohl po tomto mostě dojít.

Hanuman je dnes také jednou z hlavních postav opičího tanečního dramatu Kecak, které je oblíbené především u turistů. V loutkách, ať už plošných jako jsou loutky *wayang kulit* nebo trojrozměrných, *wayang golek*, i v tanečním divadle, bývá zobrazován jako bílé stvoření - napůl člověk a napůl opice s dlouhým ocasem, věrný Rámovi.

³⁹ ZBAVITEL, DUŠAN: *Rámájana*. Praha: Argo, 2000, s.199-201.



Hanuman – javánská loutka



Hanuman – balijská loutka

3/4. Gamelan ⁴¹

Veškerá představení, ať už loutková či taneční, doprovází jejich neoddělitelná součást, *gamelan*. Gamelan je orchestr složený převážně z bicích nástrojů, který může být doplněn jedním smyčcovým nástrojem, *rebab*, a dýchacím nástrojem, píšťalou *suling*. Na Bali je více než 30 druhů gamelanu. Nejběžnější je *Gong Kebyar*, největším je *Gong Gede*, jenž skýtá až 60 nástrojů. Balijská hudba se hraje ve dvou gong cyklech: *pelog*, osmi tónový, a *slendro*, pěti tónový. V *pelog* hraje balijský gamelan, který doprovází např. taneční drama *Gambuh*, zatímco *wayang kulit* doprovází *gender wayang*, hraný v *slendro*. *Gong*, největší hudební nástroj gamelanu, zahraje vždy poslední tón cyklu, čímž ho uzavře. Gong cyklus je symbolem nikdy nekončícího života, stejně jako balijský cyklický kalendář či hinduistická víra v reinkarnaci duše.

Obecně samotné slovo *gamelan* znamená orchestr. Nelze ho však chápat v západním slova smyslu, kde orchestr tvoří několik hudebníků s různými

⁴⁰ SRÍ SVÁMÍ SIVÁNANDA: Hari raya dan puasa dalam agama hindu. Surabaya: Páramita, 2002, s.81-82.

⁴¹ Viz.příloha: obr.č.18-22, s.125-126.

hudebními nástroji nezávislými jeden na druhém a kde mohou hrát nástroje i sólově. Gamelan se skládá z nástrojů, jenž jsou od sebe neoddělitelné. Fungují pouze jako celek. Obecné označení pro umění hraní hudby je *karawitan* a lze ho studovat také jako samostatný obor na Vysokých uměleckých školách. Gamelanové skladby se označují jako *tabuh*, *gendhing* nebo *lagu*.

Nejdůležitějším nástrojem, jak již bylo řečeno, je *Gong*. Dále jsou to 2 bubny, *kendang*. Jeden je menší, mužský symbol, a jeden výrazně větší, ženský symbol. Ostatní nástroje, kromě píšťaly, *suling*, jsou nejčastěji bronzové metalofóny, ale mohou být také z bambusu. Gamelan obvykle patří *banjaru*, čtvrti či vesnici, z nichž se kolektuje i soubor hráčů. Velikost gamelanu a jeho kvalita závisí na bohatství banjaru. Gamelanová hudba, až na pár výjimek, není improvizovaná. Hrají se skladby předem složené a secvičené na společných zkouškách.⁴²

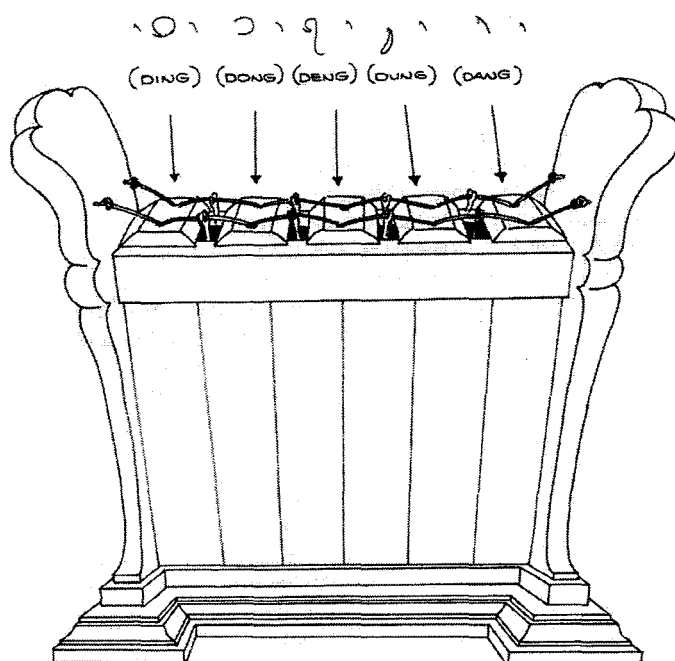
Gamelan obsahuje dva druhy metalofónů: *gangsá*, na které se hraje pomocí jedné paličky, a *gender*, na nějž se hraje pomocí dvou paliček. Bronzové klávesy jsou umístěny do krásně zdobených podstavců nejčastěji z nangkového nebo teakového dřeva a po stranách jsou rozmístěny bambusové tyčky pro lepší rezonanci nástroje. Každá klávesa musí být po úderu hned chycena druhou rukou hráče, aby se tón tzv. „nerozmazal“.⁴³

Všechna taneční vystoupení jsou doprovázena živým gamelanem. Tanečník i gamelan spolu spolupracují. Hlavní úlohu v tomto případě má v gamelanu hráč na *kendang*, který udává řídící tóny pro tanečníka, aby věděl, který pohyb následuje, a zároveň sleduje signály tanečníka, zda má tempo celého gamelanu zvolnit či zrychlit.⁴⁴

⁴² TENZER, MICHAEL. Balinese Music. Singapore: 1998, s.13-14.

⁴³ I WAYAN DIBIA; RUCINA BALLINGER. Balinese Dance, Drama and Music. Singapore: 2004, s.22.

⁴⁴ TENZER, MICHAEL. Balinese Music. Singapore: 1998, s.69.



*Hudební nástroj
Gamelanu - gender*

3/5. Rozdělení na wali, bebali a balih-balihan

Stínové divadlo, tanec a taneční drama lze na Bali rozdělit do tří základních skupin podle jejich náboženského významu. První skupinou jsou **wali**, veškerá divadelní představení a tance spojené výhradně s náboženským rituálem. Wali jsou z náboženského hlediska nejvýznamnější, veřejnosti nepřístupné a pořádají se pouze v chrámu v jeho nejsakrálnější části, *jeroan*. Jedná se o představení určená bohům a předkům, kde hlavními diváky jsou v tomto případě, pokud pomineme Bohy a demony, pouze kněží z chrámu. Do skupin umění *wali* spadají především tance, nejčastěji transové, odehrávající se vždy před hlavním oltářem, čelem k němu, tudíž zády k případným divákům. Patří sem ale také zvláštní druh stínového loutkového divadla, *wayang lemah*, kde se používají stejné stínové loutky jako u *wayang kulit*, pouze s tím rozdílem, že zde se s loutkami hraje za bílého dne, bez plátna a logicky i bez stínů. Je to forma loutkového divadla zasvěcená Bohům, kteří podle tradice vstupují do těla dalanga, loutkovodiče, aby sami sehráli představení. Z tanečního dramatu sem patří *Topeng Pajegan* (příběh královské rodiny hraný v maskách) a dále jsou to především transové tance jako je *Rejang*, *Baris Gede*, *Legong Ratu Dedari*, *Mendet*, *Sanghyang*, a taneční drama, *Calonarang*, v němž nejvíce tanečníků upadá do transu během vystoupení, atd.

Druhá skupina tzv. *bebali* je také součástí ceremonií a obřadů, ale není rituálem samotným. Je uváděna nejčastěji na *kalangan*⁴⁵, provizorně postaveném jednoduchém jevišti v blízkosti chrámu, kde diváci mohou představení sledovat téměř odkudkoli odkud je vidět, přičemž nejčastěji se sedí na zemi. *Bebali* se uvádějí vždy po skončení samotného obřadu a modliteb v chrámu. Patří sem například i *wayang kulit*.

Třetí skupinu, *balih-balihan* (doslova to, co je určeno pro podívanou), tvoří veškeré „*tari lepas*“, tedy všechny tance nedramatické, jako je *Joged Bumbung*, společenský tanec uváděný na svatbách a jiných rodinných slavnostech, dále *Janger*, sborový tanec a zpěv, aj.⁴⁶

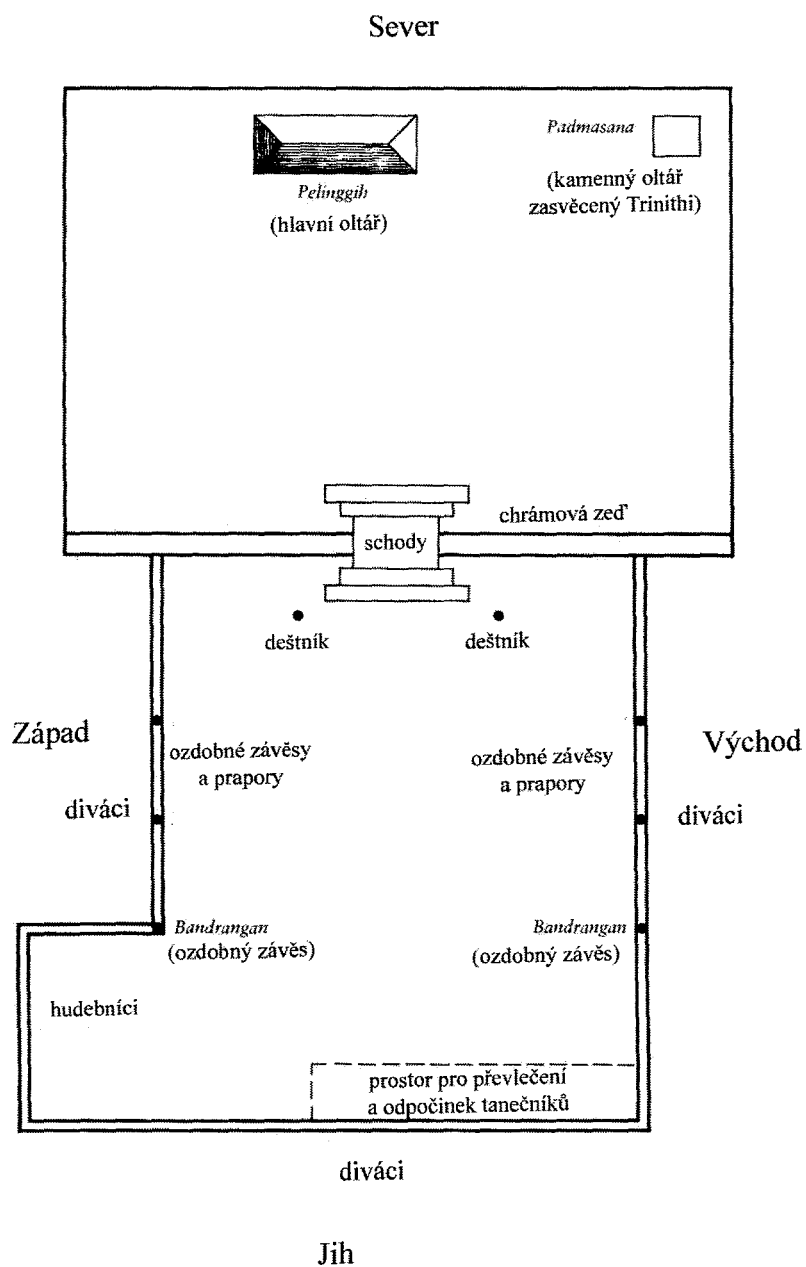
3/6. Taksu

Taksu, duchovní kouzlo, jakési božské vnuknutí, které přichází shora, je vrcholem energie, kterou se každý balijský tanečník či herec snaží okouzlit lidské i božské publikum, je to požehnání od boha. Bez umělcova dosažení taksu ztrácí představení na kouzlu, a diváka nezaujme. Než účinkující v den svého vystoupení vyjde z domu, modlí se k předkům za hladký průběh ceremonie a za svoje úspěšné vystoupení. V místě konání obřadu se pak modlí v tamějším chrámu za příchod taksu, aby vstoupila do tanečnickovy duše a on tak mohl potěšit božské i lidské publikum. Taksu může mít i samotná maska či gamelan, záleží jen na tom, kdo masku oblékne, nebo kdo bude hrát na gamelan. Získat taksu napomáhá harmonie tří složek umělcovy osoby: *Bayu*, energie pohybu, jedná se o pohyb jakým *dalang* hýbe loutkami, či tanečník svým tělem, *sabda*, vnitřní hlas, a *idep*, čistota mysli.⁴⁷

⁴⁵ Viz. obr.s.39.

⁴⁶ Pramen: rozhovory s mými učiteli: I Made Sidia; Bapak I Made Sijo.

Kalangan – tradiční uspořádání balijského jeviště



⁴⁷ I WAYAN DIBIA; RUCINA BALLINGER. Balinese Dance, Drama and Music. Singapore: 2004, s.11.

4.

LOUTKOVÉ DIVADLO

4/1. Úvod, historie

Téměř pro každý náboženský rituál je typická jiná forma představení. Některé slavnosti, jako svatby nebo menší svátky, jsou spojeny spíše s tancem, zatímco větší ceremonie jsou vždy doprovázeny tanečním dramatem v maskách, *wayang wong topeng*, popřípadě transem a vždy přítomným gamelanem. Významná výročí chrámů či kalendářní svátky společné pro všechny Balijsce doprovázejí ceremonie trvající týden až měsíc, přičemž ve dnech kolem úplňku se slaví celý den a noc. V jejich večerních částech pak bývá pořádán *wayang kulit*, neboli loutkové stínové divadlo. Název je odvozen z javánštiny, kde slovo „wayang“ znamená stín a dnes v přeneseném slova smyslu i loutku, a „kulit“ je indonéské označení pro kůži, tedy materiál, z něhož jsou loutky vyrobeny.

Tradice wayang kulit přišla na Bali z Jávy, kde se wayang kulit také zrodil. Ačkoli původ stínohry jako takové spadá do Indie, do doby někdy počátkem 1.stol.př.n.l., wayang kulit je objevem čistě indonéským, respektive javánským. Neví se přesně, kdy na Bali wayang kulit z Jávy přišel, ale první zmínky o něm máme z 9.stol.n.l., kdy už tradice wayangu na Bali byla pevně zakořeněná. Jedná se o divadlo pro všechny a znázorňuje všechny - celý mikrokosmos i makrokosmos. V loutkách je skryta filozofie starého náboženství, a do stínů, které loutky vrhají na plátno, se vtělují duše předků. Wayang kulit se uchytil především v Indonésii tam, kde se zakořenil hinduismus - na Jávě, Bali a Lomboku. Na Bali získal, stejně jako tanec či hudba, postupem času svou vlastní podobu. Wayang kulit balijský se od javánského liší velikostí a zpracováním loutek, způsobem pozorování představení i délkou jeho trvání.

Wayang kulit je spíše novější označení, dříve se používalo pouze javánského názvu *wayang purwa* neboli „starý wayang“. Wayang purwa je

dnes někdy pokládán za druh wayang kulit a to na základě tematiky, kterou loutkohra zpracovává (v případě wayang purwa to jsou příběhy z Mahábháraty a Ramajány). Ze všech divadelních projevů je wayang kulit co do významu pro Balijsce nejdůležitější. Je symbolem světa a *dalang*, loutkovodič, má roli Boha, velkého loutkovodiče světa.

Během mnoha staletí vývoje tohoto specifického loutkového divadla se vyčlenilo několik samostatných druhů typických vždy pro nějakou oblast Indonésie. Mezi nejznámější patří (vedle *wayang kulit*, *wayang lemah* a *wayang wong*, o nichž budu psát podrobněji v této práci) *wayang golek*, forma trojrozměrných loutek ze západní Jávy, *wayang kelitik*, dřevěná verze plochých loutek z východní Jávy, a mnoho jiných. Na Bali se uchýlil a postupně se zde rozvíjel do své vlastní balijské podoby pouze wayang kulit, wayang lemah a wayang wong.

4/2. Wayang kulit ⁴⁸

Nejvíce historicky zachovaných zpráv máme z ostrova Jávy. V průběhu staletí zde vznikla celá řada divadelních žánrů, a to nejen v rámci tanečního dramatu, ale také v oblasti loutkového divadla. Z loutkového divadla na prvním místě musíme jmenovat *wayang purwa*, původní wayang. Na Jávě byl wayang hlavním výchovným prostředkem v průběhu celého lidského života, byl školou, kde divák získával znalost tradic, historie i etického kódu, který si musel osvojit pro rozlišování dobra a zla. V nejstarším období však důležitější než tato didaktická funkce byla jeho funkce exorcistická, byl prostředkem ochrany proti zlu. Ve vesnických komunitách to do značné míry platí dodnes.⁴⁹

Pořádání wayang kulit je velmi starého data. Zmínky o něm jsou už na starých měděných destičkách z 9. a 10. století. Text z roku 907 ze střední Jávy popisuje tance, epické recitace, vystoupení klaunů a předvádění stínového

⁴⁸ Viz příloha: obr.č.23-27, s. 127-128.

⁴⁹ DUBOVSKÁ, ZORICA; PETRŮ, TOMÁŠ; ZBOŘIL, ZDENĚK. Dějiny Indonésie. Praha: 2005, s.406.

divadla, *mawayang*, a to vše na počest Bohů. Stínové divadlo tedy plnilo svou funkci rituální.

Nejstarší literární zmínka o wayangu je ve starojavánském básnickém epickém díle *Arjuna Wiwaha* (Ardžunova svatba), jehož autorem je Mpu Kanwa a které vzniklo za vlády krále Airlanggy, přibližně roku 1030. V 9.strofě V.zpěvu se praví:

„Je velmi nerozumné, když někdo pláče při sledování wayangu... Vždyť ví, že je to jenom vyřezávaná kůže, která je uváděna v pohyb a dává se jí mluvit... Je to příklad lidí, kteří se poddávají vášni, i když je bláhová... Vždyť všechno, co je na světě, je jen májá (klam).“⁵⁰

Zdá se, že v té době byl wayang na Jávě již dosti rozšířenou divadelní formou, která se neomezovala pouze na tenkou vrstvu příslušníků královského dvora, nýbrž byla běžná i v širších lidových vrstvách javánského venkova. Podle stručného popisu zde i na dalších místech byl i aparát divadla v podstatě stejný, jaký je dosud používán – bílé plátno a loutky vyřezané z kůže vrhající na něj stín. Dosáhlo-li divadlo tak vyvinuté formy a takového stupně popularity mezi lidem, muselo nutně existovat již dávno před dobou pisatele díla *Arjuna Wiwaha*.⁵¹

Nevíme přesně, jak nejstarší loutka stínového divadla vypadala. Jejich současná podoba přirozeně není původní, tu dostaly teprve někdy v 17.století, některé doplňky se objevily až ve století osmnáctém. Nevíme ani, zda byly od počátku ploché, či zda byla v nejstarší době materiálem k jejich výrobě kůže. Ploché kožené loutky však existovaly už začátkem 11.století, jak jasně vyplývá z popisu wayangového představení v *Ardžunově svatbě*. Jejich tvar v té době byl asi velmi jednoduchý. O vývoji od naturalismu k postupné stylizaci nám do jisté míry mohou podat svědectví reliéfy na některých chrámových stavbách ve východní Jávě. Nedaleko města Blitar se zachovaly zbytky chrámového

⁵⁰ DUBOVSKÁ, ZORICA; PETRŮ, TOMÁŠ; ZBOŘIL, ZDENĚK. Dějiny Indonésie. Praha: 2005, s.407.

⁵¹ DUBOVSKÁ, ZORICA; PETRŮ, TOMÁŠ; ZBOŘIL, ZDENĚK. Dějiny Indonésie. Praha: 2005, s.407.

komplexu Panataran ze 14.století. Reliéfy na jednotlivých stavbách ukazují jasný odklon od naturalismu reliéfů na starších kultovních stavbách střední Jávy, inspirovaných indickým uměním, směrem ke stylizaci podle citu a vkusu vrozeného domácím javánským umělcům. Postavy do kamene vytesané – hrdinové z Rámájany a Kršnájanya – jeví přitom nápadnou podobu se stínovými loutkami užívanými dodnes na Bali a lze právem předpokládat, že v době Majapahitu měly i loutky na Jávě stejný tvar. Bali se po rozpadu majapahitské říše dostalo na několik století do politické i kulturní izolace. Umělecký vývoj ustrnul a zachoval nám tak uměleckou tvorbu zřejmě v té podobě, jaká existovala v 15.století na Jávě. Balijskému obyvatelstvu žijícímu ve vesnických komunitách pod vládou drobných místních knížat vyhovovala koncepce jednoduché vitální krásy v nekomplikované a všeobecně srozumitelné podobě.

Naproti tomu na Jávě, ve feudálních státech s okázalými dvory, se původní vesnické rituální drama, spojené s animismem, v průběhu doby začalo vyvíjet po dvou liniích: na vesnici jako forma divadla lidového, na panovnických dvorech jako klasické divadlo, kde dosáhlo vysoce sofistikované umělecké formy, která pak zpětně ovlivňovala a udávala tón i stínovému divadlu na vesnici. Duch kratonů v sídelních městech zjemnil text i obsah jednotlivých divadelních kusů, *lakomů*, zdokonalil způsob podání a zároveň měnil i vnější podobu loutek podle jemu příznačného citu a vkusu.

Nejhlubší zásah do světa wayangu způsobil příchod Islámu, kupodivu však spíše po formální než po obsahové stránce. Až do té doby formoval wayang světový názor Javánce a s touto skutečností se šířitelé nové víry, tzv.*waliové*, museli nějakým způsobem vyrovnat. Wayang zapustil mezi lidem tak hluboké kořeny, že ho nebylo možno odstranit, dalo se ho však využít k účelům politickým. Z překážky se tak stal prostředek k prosazení nové ideologie i mocenských zájmů nově vzniklé oligarchie.

Dřívější hinduističtí vládcové si chtěli svou moc upevnit tím, že svůj původ odvozovali od Ardžunova syna Parikesita. Pozdější islámští sultáni, kteří je vystřídali, využili stejným způsobem genealogii hrdinů wayangu až po

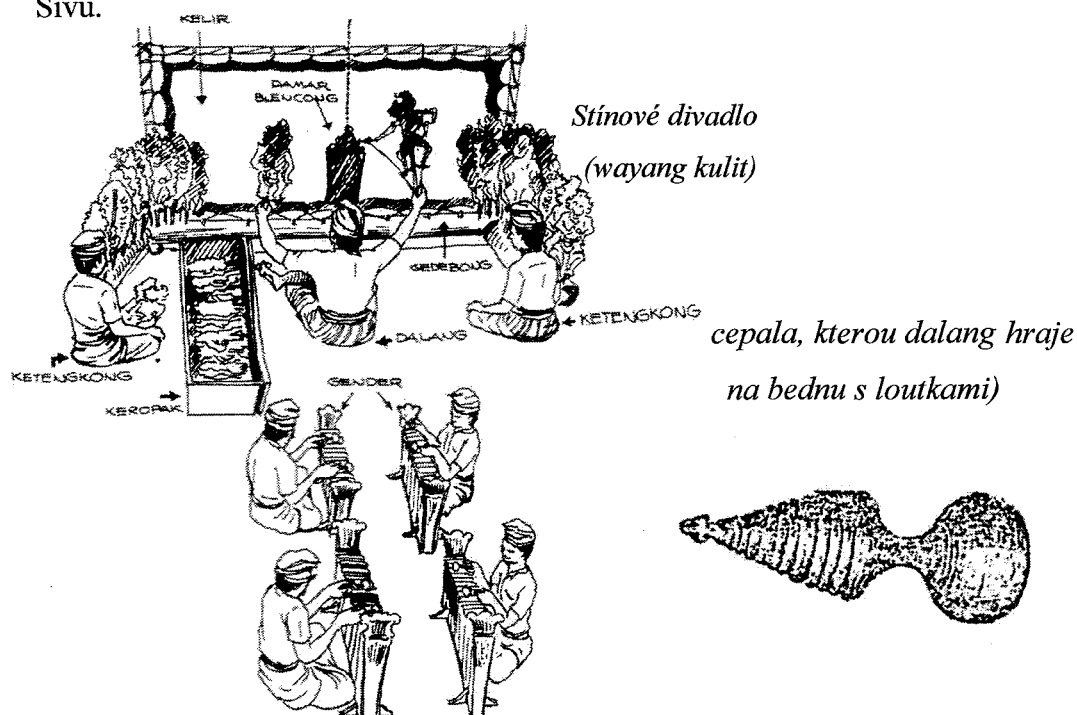
vlastní dynastii s tím, že na začátek všeho umístili samotného Adama. Jeho syn pak, Nabi Sis, měl dva syny: Sayida Anwase, od kterého pocházejí všichni proroci, a Sayida Anwara, od kterého pocházejí hinduističtí Bohové a dále hrdinové Mahábháraty, vládci střední a východní Jávy, až po současné vládnoucí rodiny v Surakartě a Yogyakarta. A tak se hrdinové Mahábháraty stali přijatelní i pro novou ideologii.

Velikým problémem byl však muslimský zákaz zobrazování lidských bytostí. To vyřešili učení waliové tak, že ve výrobě loutek se zcela opustilo od naturalistických forem a nadále docházelo k surrealistické stylizaci všech postav, které mnohdy získávaly až abstraktní vzhled. Před plátnem se už nepohybují z kůže vyřezané obrazy hrdinů, ale symboly lidských charakterů a vlastností. Podle javánské tradice dal prý příkaz ke zhotovení prvního souboru takových loutek v 16.století jeden z waliů, muslimský vládce Sunan Giri.⁵²

Jak již bylo řečeno, je wayang kulit na Bali součástí náboženských rituálů a patří nejčastěji do skupin *wali* či *bebali*. Jen zřídka je předváděn jako *balih-balihan*, tedy jako divadlo v našem slova smyslu, sloužící pouze pro pobavení. Wayang kulit je hrán v čase ceremonie, ale vždy po skončení obřadní části a společných modlitbách. Tehdy se diváci přemísťují z nejsakrálnější části chrámu jeroan, určené pouze k modlitbám a darům, do přední části chrámu, kde je již připraven prostor pro představení wayang kulit. Tento prostor není nijak zvláště vymezen. Na zemi je umístěno plátno a za ním je rozloženo několik nástrojů gamelanu, tzv. *Gender wayang*, který dělá hudební doprovod každému představení wayangu. Dalang vždy sedí na stejné straně jako orchestr, diváci pak na druhé straně plátna, *keliru*, jenž symbolizuje celý vesmír. Pod plátnem je umístěn uříznutý kmen mladého banánovníku, *gedebong*, znázorňující *Pertiwi*, Matku Zemi. Do něj se během představení zapichují loutky, se kterými se zrovna nehraje, ale jsou přítomny na scéně. Provazy, jimiž je vypnuté plátno přichyceno k bambusovým tyčím po stranách, představují božské svaly a

⁵² DUBOVSKÁ, ZORICA; PETRŮ, TOMÁŠ; ZBOŘIL, ZDENĚK. Dějiny Indonésie. Praha: 2005, s.408-409.

šlachy. *Damar*, lampa s kokosovým olejem, jediné světlo zářící během představení, je sluncem dávajícím život a energii světu. Do damar se vmotají tři ručně smotané nitě z bavlny reprezentující tři pilíře světa, Bráhma, Višnu a Šivu.



Dalang, pokud je ze stejného *banjaru* (vesnice, čtvrti), přichází na své místo společně s ostatními věřícími, s nimiž se, stejně jako hudebníci gamelanu, předtím v jeroanu účastnil společných modliteb. V případě, že je dalang k ceremonii přizván z jiného banjaru, modlí se pouze ve svém vlastním chrámu a v místě konání představení provede pouze úlitby a krátkou modlitbu, ale neúčastní se společné ceremonie. Diváci se posadí na zem před plátno s tím, že nejsou omezeni prostorem před plátnem, ale mohou libovolně přecházet i do prostoru za ně, kde je dalang a gamelan. Mohou tak vidět nejen stínohru, ale i vlastní animaci. Původnější je pozorování stínů loutek, zatímco na Jávě je běžnější pozorovat loutkohru ze strany dalanga. Během představení, které trvá obvykle kolem 3 až 4 hodin, což je asi polovina času, po který se hraje wayang kulit na Jávě, mohou diváci přicházet, odcházet, občerstvovat se, povídat si

nebo dokonce i spát. Na samotný závěr už zůstává málokdo. Podle toho, zda diváci hojně odcházejí během představení nebo naopak sledují stínohru až do konce, se pozná dobrý dalang. Vzhledem k tomu, že tato představení začínají obvykle až v deset hodin večer a končí po půlnoci, je již mnoho přihlížejících po dlouhém dni a přípravách na ceremonii unaveno, proto se musí dalang umět vcítit do diváka a v pravou chvíli po dlouhých vážných pasážích ho „probrat“ komickými vsuvkami klaunů. Ti nejslavnější dalangové jsou schopni docílit ticha v publiku a udržet si pozornost diváků a jejich smích až do samotného konce. Tito dalangové bývají dnes pokládáni za „hvězdy“ v našem slova smyslu, takže si diváci často vybírají dopředu, zda se představení zúčastní nebo ne, podle toho, který dalang má wayang kulit vést.

Dalang sedí před plátnem tak, že má pravou nohu položenou na levém stehnu, mezi palcem a druhým prstem této nohy drží *cepalu*, dřevěnou tlučku, pomocí níž hraje na bednu pro loutky umístěnou po jeho levé straně. Lampa visí mezi ním a plátnem zhruba ve výšce dalangových očí. Diváci na stejné straně jako dalang mohou obdivovat jeho zručnost včetně barevnosti a provedení loutek, a nebo se z druhé strany keliru těšit z kmitajících stínů loutek.

Žádný dalang nemůže hrát před publikem, aniž by znal *Dharma Pewayangan*, pravidla loutkářství. Je to soupis všech pravidel týkajících se loutek, vysvětluje jejich filozofii, radí, jak by se měl dalang připravovat, jsou v něm mantry, které chrání jak dalanga, tak loutky, dále informuje o ceremoniích, které dalang povede ve své funkci *mangku-dalang*, kněží-loutkář. Každý dalang, než opustí před představením s loutkami svůj dům, provádí pro ně očistný obřad. Obřadem je ve své podstatě i uložení loutek v bedně, *kotaku*. Ode dna jsou démoni a zvířata, poté zbraně, klauni, hlavní postavy božského původu a na samém vrchu je *kayonan*, strom života. Pokud je některá loutka během představení zabita, je nutné, aby byla opět oživena, než je vrácena do bedny.

Každý dalang má kompletní kolekci loutek zahrnující postavy z Mahábháraty a Ramajány, tj. až 200 různých loutek.⁵³ Nejvýznamnější z nich je *kayonan*, strom života, který otevírá a uzavírá hru, odděluje dějství, představuje oheň, hory, moře, mraky, vítr. Je symbolikou mikrokosmu lidského těla i makrokosmu vesmíru. Utváří ho *panca maha bhuta*, 5 elementů, které všemu dávají život: oheň, země, vzduch, voda a éter. Loutky vystupující z pravé strany plátna jsou kladné a vznešené postavy, zleva přicházejí démoni a zlé síly. Mezi loutkami jsou 4 hlavní klauni, kteří upoutávají divákovu pozornost i po několika hodinách sledování. Jsou to na pravé straně Malen a Merdah a nalevo Dalem a Sangut. Je jim společné hloupé vzezření a jednání vyvolávající smích diváků a na rozdíl od ostatních loutek, které mají pohyblivé jen ruce, dají se jim pomocí nitě ovládat i ústa. Jsou méně vyřezávané než ostatní vznešené loutky.

K výrobě loutek se používá kůže. Nejčastěji prasečí, ale jsou i kvalitnější loutky zhotovené z buvolí kůže. Čím je řezba v kůži, „krajka“ loutky, jemnější, tím je stín zajímavější. K živosti loutky navíc přispívá mihotavý plamen olejové lampy, který oživuje stíny. Každá loutka je vybavena „poznávacími znaky“, podle nichž divák ihned pochopí, o kterou postavu se jedná. Těmito rozeznávacími prvky jsou především pokrývky hlav, náramky, někdy oděv a samozřejmě zbraně. Barevnost loutek není náhodná, vyjadřuje o postavě mnohé. Například zlí démoni bývají ve tváři červení či hnědí, naopak bílá, žlutá, modrá a zelená jsou čistě božské barvy patřící vznešeným postavám. Černá je pro čarodějnice. *Alus*, tedy vznešené postavy loutek, mají mandlové oči, dívají se dolů nebo přímo, což je na znamení jejich lidskosti. Naopak *keras* postavy, tedy zlé a obhroublé, koukají povýšeně na znamení arogance. Vznešené charaktery nejčastěji mluví v řeči *kawi*, staré javánštině, jíž málokterý Balijec rozumí - proto také mají postavy komiků funkci překladatelů

⁵³ Viz.příloha: obr.č.28 a 29, s.128.

do balijštiny nebo indonéštiny. Klauni smí říkat cokoli, dokonce mohou do rozhovorů vpustit současnou problematiku.

Wayang kulit je víc než jen loutkohra se stíny, je to filosofie, v níž je obsažen význam celého světa a lidského bytí v něm. Je to umění dědící se především z otce na syna. Mladý dalang často drží loutku poprvé již krátce po narození a nastupuje tak pod vedením svého otce dlouhá léta učení.

Speciálním druhem wayangu, čistě wali záležitostí, je wayang lemah, o kterém budu pojednávat níže, ale i v rámci wayang kulit jsou druhy, které jsou silně rituální a patří čistě do wali skupiny. Jedním takovým typem je i *wayang sapuh leger*. Dalang také hraje večer s plátnem a lampou, ale pouze ve speciální večery v *Týdnu loutek*. Tento týden spadá zhruba dvakrát do našeho roku. V rámci tohoto týdne jsou různě svěceny loutky a probíhají pro ně oslavy. Hraje se i tento druh wayangu, aby se jím obřadně oddálily zlé síly démona *Kaly*, který rád “jí” děti narozené v tomto týdnu nebo ještě lépe v samotný den wayangu, svátku *tumpek wayang* (viz str.40).⁵⁴

Tématem *wayang sapuh leger* je pronásledování *Sanghyang Raré Kumara* jeho starším bratrem, démonem *Bhatarou Kalou*.

Sanghyang Kumara se narodil během týdne wayangu a tak jeho bratr *Bhatara Kala* se cítil oprávněn ho sníst. *Bhatara Kala* měl totiž neustálou chuť na lidské maso a jeho otec, *Šiva*, mu kdysi dal povolení ukořistit si jako oběť dítě narozené v týdnu wayangu. *Bhatarovi Kalovi* se tak málem podařilo dostat malého *Kumaru*. *Šiva* a jeho žena *Uma* však *Kumaru* zachránili. Vzali na sebe podobu dvou vesničanů jedoucích na bůvolech a střetli se s *Bhatarou Kalou* v pravé poledne na cestě. *Kala* kromě dětské oběti mohl v tomto týdnu také pozřít dospělého člověka, ale dle instrukcí svého otce *Šivy*, to muselo být pouze tehdy, pokud případnou oběť potká na cestě v pravé poledne. *Kala* se tak snažil tyto dvě „oběti“ pozřít. *Šiva* a *Uma* znali velmi dobře svého syna a věděli, co ho rozptýlí a zaměstná na delší dobu. Nechali ho tedy luštit hádanku,

⁵⁴ RAMSEYER, URS. The Art and Culture of Bali. Basel: 2002, s.197.

kteřou Kala luštil tak dlouho, až minulo poledne a on již nesměl „vesničany“ sníst.

Ve stejném čase se Kumara před Kalou schoval v ohrazených prostorách, kde se hrál wayang. Kala se skryl v *gender* nástroji, který doprovází wayang. Kala se sice do těch míst, kde se wayang hrál, dostal, ale Kumaru zde neviděl, a jak byl k smrti vyhládlý, nezbylo mu nic jiného, než sežrat všechny obětiny pro wayang. Nyní mu dalang, což nebyl nikdo jiný než jeho otec Šiva, oznámil, že pozřel obětiny, které měly stejnou hodnotu jako Kumara, tedy nadále Kala nemá již žádné právo Kumaru sníst. Kala se vzdal a Kumara se tak zachránil.

Když se skončí wayang sapuh leger, dalang použije posvěcenou vodu od Šivy na smočení rukojetí hlavních loutek tohoto typu wayangu; kayonan, Cintya, Šiva a Twalen, při čemž odříkává speciální mantry. Tuto vodu pak použije dalang-kněží na posvěcení ohrožených dětí narozených v tomto týdnu.⁵⁵

Semar
(stínová loutka)



4/3. Wayang lemah⁵⁶

Wayang lemah je speciální druh loutkového divadla, který je hrán pouze na Bali, neboť je zcela spojen s rituálním hinduistickým obřadem. Z tohoto důvodu se řadí do skupin umění *wali*.

O vzniku wayang lemah vypráví příběh, který bývá i častým námětem tohoto typu loutkového divadla:

⁵⁵ RAMSEYER, URS. *The Art and Culture of Bali*. Basel: 2002, s.197-198.

⁵⁶ Viz.příloha: obr.č.30-33, s. 129-130.

Velmi náladová *Giriputri*, Bohyně hor a žena Šivy, se tak špatně chovala ke svému synovi *Sanghyang Kumarovi*, že jí Šiva potrestal vykáváním do prostředního světa.⁵⁷ Tam musela zůstat a přebývat v těle ošklivé démonky s velkými plochými prsy visícími až k pasu a obřími zuby zahnutými do obou stran, nahoru i dolů. Měla tu vládnout chrámům zasvěceným podsvětí a hřbitovům. Od toho momentu lidstvo říše *Medan Kamulan* bylo stíháno morem a smrtí.

Mnohem později bůh Šiva se rozhodl navštívit *Giriputri*, kterou proklel a která byla nyní na zemi známa jako *Bhatari Durga*. Šiva se proměnil v démona *Sanghyang Kala Rudra* a v této podobě se střetl s *Durgou*. Milovali se spolu a v těchto démonických podobách spolu splodili tři syny – Červeného démona, *Bhuta Bang*, Bílého démona, *Bhuta Swéta*, a Černého démona, *Bhuta Ireng*. Ti tři spolu s duchy nemocí, *Bhuta Bregala*, terorizovali a ničili celou zemi.

Bráhma, nejstarší syn božských podob Šivy a *Giriputri*, se z velké obavy o budoucnost lidstva rozhodl svolat své mladší bratry, *Višnu* a *Išvaru*, ke společné poradě. Když si *Višnu* vyslechl, jaká je situace, navrhl, aby všichni tři bratři se zjevili ve třetím světě jako kněží a v těchto podobách provedli opatření, která jsou důležitá k odstranění démonických projevů jejich rodičů.

Po krátkém letu na Zem se tito tři kněží dostavili ke dvoru krále *Takipati* v zemi *Medan Kamulan*. Oznámili mu, co je důvodem ničení jeho země, a informovali ho o všech potřebných přípravách na velkou obětní slavnost, která by měla demony usmířit. Měl postavit dlouhý dům, *balé agung*, pro setkání lidí a bohů, dále speciální budovu na obětiny a pódium pro kněží, odkud by oni vedli obřad.

Král *Takipati* udělal vše dle jejich slov, přípravy na obřad byly provedeny dle plánu navzdory mnoha zásahům ze strany démonů a duchů nemocí. Poté velký obětní rituál se mohl konat v *Medanu Kamulanu*, během něhož *Išvara*, jako kněží a *dalang* v jedné osobě, vedl loutkové divadlo *wayang*, ale za denního světla a bez plátna (*wayang lemah*); to mu dávalo příležitost,

⁵⁷ Prostředním světem se v hinduistické mytologii myslí svět lidí.

aby jeho otec Šiva se nepřímo dozvěděl, jak je na Bali zvykem, že on a jeho bratři odmítají jeho počínání v těle Kala Rudry. Téma wayangové hry, během níž Bráhma a Višnu asistovali, bylo ono osudné setkání Kala Rudry a Durgy, původu všech následných zel.

Šiva, který nejdříve sledoval tuto odhalující hru s nelibostí, nakonec musel přiznat, že se cítí zahanben za své skutky, kterých nyní litoval. Řekl, že jeho božství a dokonalost byly obnoveny poté, co shlédl hru wayang lemah. Proto požadoval, aby od této chvíle všechny obětní rituály lidí pro démony a duchy smrti byly provázeny wayang lemah na počest nebeských Bohů. Durga, která na scéně vystupovala jako Bohyně podsvětních chrámů, *Dyah Bhagawati*, požadovala nyní také svoji daň. Poté co její manžel již zasvětil wayang lemah démonům, ona předepsala, aby během speciálních rituálů byly tančeny rituální transové tance jako např. *rejang* nebo probodávání se mužů *kerisem*, speciální tradiční dýkou.

Poté co všechny tři světy byly opět v harmonii, Bráhma požádal své bratry, aby se s ním vrátili do nebe.⁵⁸

Místo, kde dalang vede loutkohru *wayang lemah**, je velmi jednoduché a přípravy stavby netrvají déle než dvě hodinky. Základem je jako u wayang kulit gedebong, do něhož se zapichují loutky. Po stranách jsou taktéž větvičky posvátného stromu *dap dap*⁵⁹, které se nahoře musí roztrojovat, opět symbol hinduistické trojice. Zhruba 40cm nad zemí jsou tyto dva stromky spojeny horizontálně třemi propletenými bavlněnými vlákny, které ve spojích se stromky jsou ovázány vždy 200 posvátnými čínskými mincemi, symbolickou náhražkou, či omluvou démonům, pokud dalangovo představení je neuspokojí nebo se dopustí nějakých chyb. Také se nazývaly dříve *batu-batu*, což byl plat pro dalanga, který si mince po představení vzal. Loutkohru doprovázejí dnes nejčastěji pouze dva gendery, symboly mužského a ženského elementu. Také

⁵⁸ RAMSEYER, URS. The Art and Culture of Bali. Basel: 2002, s.196.

⁵⁹ *Erythrina subumbrans*

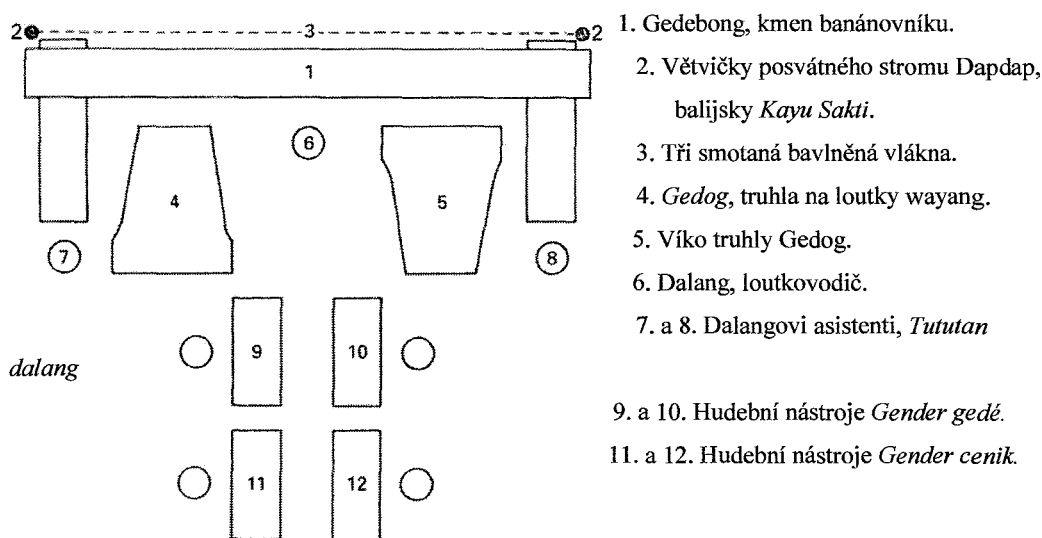
* obrázek na s.52.

bývají čtyři, což je symbolem čtyř bratrů dítěte: *Anggapati*, placenta, *Prajapati*, krev, *Banaspati*, plodová voda, a *Banaspati raja*, děloha.⁶⁰

U wayang lemah jsou obětiny absolutně nezbytné a je jich mnohem více než u wayang kulit. Celý rituální obřad před zahájením samotné hry je mnohem delší. Dalang klade obětiny před gedebong, další mezi bednu s loutkami a orchestr a samozřejmě mnoho obětí v nejposvátnější části chrámu, *jeroan*. Každá obětina, která se skládá převážně z květin a rýže, nese jiný název a slouží jiným účelům. Například obětiny určené na posvěcení loutek se jmenují: *peras*, *daksina*, *rayunan*, *ketipat kelanan*, *sasantun* nebo *segehan*.⁶¹

Wayang lemah tím, že zde není přítomno plátno, lampa a jeho trvání je maximálně hodinové, je méně technicky náročný než představení wayang kulit, zato rituálně a z náboženského hlediska významnější.

* Wayang lemah – prostorové uspořádání



Je nutné, aby se hrálo čelem na východ či sever a aby i *Gedog* byl čelem na tyto strany, diváci by jinou stranu neakceptovali, neboť by to znamenalo

⁶⁰ Pramen: rozhovory s mými učiteli: I Made Sidia; Bapak I Made Sija.

⁶¹ RAMSEYER, URS. *The Art and Culture of Bali*. Basel: 2002, s.197.

ohrožení hry démonickými silami a celá dalangova hra by byla zmatená. Každá hra wayang lemah vychází příběhově z dané slavnosti, jiné hry tedy se hrají při obřadu svatby, při slavnosti chrámu či při pohřbu.

Dalang wayang lemah musí před představením žvýkat směs z betelu, která je očistou jeho úst, které budou pronášet posvátná slova. Směs obsahuje pět elementů, které znamenají i náboženskou ochranu. Jsou to:

- 1) kapur (korál) – SYMBOL MOŘE
- 2) betelový list – SYMBOL HOR
- 3) oříšek – SYMBOL LIDSKÉHO PŘÍBYTKU (ZAHRADY)
- 4) gambir (kůra ze stromů) – SYMBOL ZEMĚ
- 5) tabák z pole – SYMBOL VZDUCHU A ÚRODY

Při hře wayang lemah nelze použít moderní loutky, musí se hrát s původními rituálními loutkami.⁶²

4/4. Život dalanga

Název dalang má mnoho interpretací, z nichž dvě zde uvádím. Jedna odvozuje původ tohoto slova od názvu *lang*, což znamená “putovat“, a může se tak odvolávat na starou tradici dalangů, kdy putovali po kraji se svým uměním podobně jako trubadúři ve středověké Evropě. I dnes většina divadelních skupin zabývajících se stínovým loutkovým divadlem v Indii, odkud do Indonésie wayang kulit přišel, je kočovná, pro něž se používá dodnes označení *dalang*. Druhá interpretace slova dalang spojuje jeho umění s učením, dalang jako odvozenina od slova *mulang*, starojavánského označení pro slovo „učit někoho“. Dalang totiž ve svých představeních má funkci spirituálního učitele filozofie světa.⁶³

Většina dalangů-loutkovodičů má předurčeno své povolání již od narození, pokud se narodí v rodině dalanga, neboť toto povolání se dědí z otce

⁶² Pramen: rozhovor s mým učitelem: Bapak I Made Sija.

⁶³ NESS, EDWARD C.VAN. Javanese wayang kulit. Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1980, s.44.

na syna. Žádného syna vyrůstajícího v rodině dalanga ani nenapadne, že by se měl dát jinou cestou. Je to nepsaný zákon, staré dědictví, které trvá už staletí. V posledních letech je wayang kulit-stínové divadlo vyučován jako samostatný umělecký obor na Vysokých školách, čímž se k tomuto povolání dostávají i studenti, kteří v rodině tradici loutkářství neměli. Přesto v tradičním pojetí wayang kulit většinou „vystudovaný dalang“ není společností přijímán s takovou vážností jako dalang, který toto povolání zdědil. Jedná se především o mužské povolání, vidět loutkovodiče-ženu je spíše výjimkou. Ženy se v uměleckých směrech vzdělávají v tanci a zpěvu. Je to dáno také postavením ve společnosti, kde se žena stará o rodinný krb a o výzdobu chrámů a není filozofem, učencem, který by mohl ostatní vzdělávat. Dalangy se stávají většinou muži z vysoce postavených rodin, z nejváženějších kast *bráhmanů* nebo *kšátrijů*. Jsou to lidé s nejvyšším vzděláním, kteří zastávají několik funkcí zároveň. Pokud vedou stínohru a předávají tak moudrosti světa divákům, musejí být vzděláni ve všech oborech. Jsou to většinou výborní vypravěči, zpěváci, hudebníci, filozofové, kteří navíc vedou ceremonie v roli kněží. Mají trénovanou paměť pojímající na stovky příběhů z Ramajány a Mahábháraty, z nichž wayang kulit čerpá nejčastěji své náměty. Dalang musí znát všechny mýty a příběhy v těchto eposech obsažených, kombinuje je pak během své „show“ v různá vlastní vyprávění, plynule na sebe navazující, aniž by jakkoli narušil zákonitosti těchto předem daných příběhů. Dalang je pouze okrašluje, protkává je komickými scénami a libovolně kombinuje jednotlivé pasáže, tak aby nezměnil význam jednotlivých vazeb a vztahů mezi postavami, které jsou dané a neměnné. Musí si pamatovat jména a charaktery několika stovek postav, přičemž každou pak namlouvá jiným hlasem, vede jinými pohyby a většinou doprovází i jinak charakteristickou hudbou.

Vzhledem k náročnosti tohoto povolání, začínají chlapci v rodině dalangů s výukou již od svých 3let. Učí se nejen loutky ovládat a hovořit za ně v řeči kawi, ale také je vyrábět. Současně se učí hrát na všechny nástroje gamelanu a zpívat. Ti nejmenší chodí s maminkami na vystoupení svých otců a

pečlivě sledují, jak hýbou jednotlivými loutkami, což pak doma zkoušejí se svými dětskými loutkami. První roky se děti učí převážně pouze pozorováním a napodobováním. Teprve od šesti let se zdokonalují v držení loutek pod vedením svého otce a jsou postupně seznamováni s jednotlivými příběhy z eposů. V průběhu dalších let se učí celému rituálu představení wayang kulit. Počínaje obětinami, přes průběh a řízení celé hry až po samotný závěr a ceremoniální ožívování loutek. Od 12let (jsou případy i šesti letých chlapců) dalangové mohou již vést své vlastní představení před publikem v rámci méně významných slavností. Většinou tito malí dalangové mají upravenou délku představení na 30minut, maximálně hodinu a půl. Budoucí dalang musí být současně pilným studentem náboženství, historie, literatury a jazyka. Toho především, neboť během svého představení dalang používá nejen indonéštinu, ale také balijsčinu a starou javánštinu, řeč kawi. Bystrost a inteligence je velmi důležitá, neboť wayang kulit je nejtěžším z umění, které se lze na Bali učit. Ačkoli dalang během představení spolupracuje dále se svými pomocníky (podavači loutek) a hudebníky, jedná se o divadlo "jednoho herce". Dalang řídí hudebníky, ovládá si intenzitu světla, mluví několik charakterů zároveň, zpívá, hýbe loutkami, hraje nohou s cepalou na bednu, udává tak rytmus celé hry a vede obřad coby kněží. Vzhledem k tomu, že často dalang hraje pro publikum až několik hodin v tureckém dřepu, je nutné, aby měl také fyzickou výdrž. Důležitý je u něj smysl pro humor, aby uměl diváky udržet v pozornosti nejčastěji správně vloženými a zahránými komickými pasážemi a to až do konce představení.

Dalang musí dodržovat také řadu pravidel sepsaných v *Pravidlech loutkářství*, které se týkají především dne, kdy se chystá jeho vystoupení. V ten den má dalang speciální jídelníček a řídí se především náboženskými zvyklostmi. Jednou z nich je například, kterou nohou vyjde z domu v den jeho představení. Pokud ve dveřích má silnější dech pravou nosní dírkou, bude to noha pravá, v opačném případě levá. Pokud je dech souměrný, musí přes práh svého domu skočit. Důležité také je, kterým směrem se má dalang dívat při

jídle v den představení. Může se dívat při jídle pouze směrem východním nebo severním. Pokud by se díval jižním směrem, vstoupily by do jeho hry démonické síly a pokud snad západním směrem, mohl by během hry zapomínat a být zmatený.

Dalang se svými pomocníky staví v místě konání ceremonie prostor pro svoji hru. Je to velmi jednoduchý prostor, jehož postavení zabere maximálně hodinu. Pouze banánovník (*gedebong*) na zapichování loutek, po jehož stranách jsou umístěny větvičky posvátného stromu *dapdap* a mezi nimi natažené plátno, v případě *wayang lemah* pouze provazy, a dále zavěšená lampa. Dalang než začne hrát, procvičuje si svůj hlas, aby byl připraven hovořit a zpívat až pět hodin bez přestávky. Dále dalang formou modliteb a manter žádá bohy o požehnání a prosí za odpuštění, dopustí-li se v průběhu hry nějakých chyb. Také si připraví základní linii příběhu, kterou se ten večer bude ubírat v jazyce kawi. Nesmí se samozřejmě zapomenout ani na obětiny ve formě talířků upletených z palmových listů, v nichž jsou květiny, rýže, penízky a vonné tyčinky. Obětiny pro štěstí dalangovy hry jsou umístěny v blízkosti *gedebongu*, zvláště jsou umístěny pro loutky v blízkosti truhly a své vlastní mají i hudebníci gamelanu. Když tyto přípravy jsou dokončeny a lampa zažehnuta, začnou hrát muzikanti dávající tak najevo divákům, že se bude začínat, aby zaujali svá místa. Hudebníci *gender wayang*, jak se nazývá gamelan doprovázející představení *wayang kulit*, hrají zhruba 20 minut než dalang přistoupí k rituální modlitbě, při níž volá loutky k životu. Slavnostně se pak otevírá bedna, v níž loutky do teď byly uloženy ve svém spánku. Dalang svou hru zahájí vstupem první loutky, posvátným stromem *Kayonan*. Nejprve tuto posvátnou loutku drží opřenu o své čelo za lampou a odříkává mantru k bohům všech devíti světových stran, aby mu přinesli šťastné představení. Teprve poté dalang dá signál cepalou-tlučkou muzikantům, aby přešli na další část skladby a on loutku posune před lampu. Začíná úvodní tanec *kayonanu*. Následuje umístění všech loutek, které ten večer budou hrát, do *gedebongu* a to vždy napravo všechny dobré charaktery a nalevo démoni. Obvykle je jich tolik, že jsou do

banánovníku zapíchný přes sebe a z pohledu diváka za plátnem vznikají po obou stranách plátna jakési velké černé hory, v nichž je obtížné rozeznat jednotlivé charaktery. Toto je oficiální zahájení. Dalang loutky opět stáhne vedle sebe a teprve poté zahajuje svůj příběh pro tento večer. Po skončení představení musí dalang opět provést motlitbu a rituálně oživit všechny loutky, které byly během tohoto večera v představení zabity. Teprve pak mohou být loutky dle pravidel uloženy do truhly od démonů naspod až po svaté charaktery a kayonan navrchu. Dalang i jeho pomocníci a hudebníci dostávají od *banjaru* (čtvrť nebo vesnice), který danou ceremonii pořádá a dalanga pozval, zaplacení ještě též večer po skončení představení. Na balijské poměry je to velmi vysoký plat, vlastně jeden z nejvyšších, který vůbec na Bali lze mít. Na plat dalangovi se skládají všichni obyvatelé banjaru, je důležité, aby dalang byl šikovný, aby dobře sehrál své představení a aby byl spokojen se svým platem. Neboť jedině tehdy budou spokojeni i Bohové a duchové předků, kterým je představení určeno. Dalang si vydělaných peněz váží a rituálně je posvětil ještě v místě, kde hrál. Nejčastěji s nimi poklepe o plátno, jako poděkování Bohům, kteří vedly jeho loutky.

Povolání dalanga je doživotní, nechodí „do důchodu“. Stejně tak jeho funkce kněžího, který vede ceremonie v době konání wayang kulit a také v době konání *Tumpek wayang*, slavnosti loutek. Tato slavnost spadá pokaždé na jiný den a měsíc dle balijského kalendáře, ale vychází zhruba 2x do našeho roku. Je to den, kdy všechny loutky na ostrově musí mít svoji očištnou ceremonii, náboženský obřad s motlitbami, který vede právě dalang v roli kněžího. Loutky jsou v ten den vyndány z truhly a umístěny většinou na vyvýšený altán. Nejvýše jsou postaveny ty nejstarší loutky, které již nejsou používány ke stínohře, jsou pouze památeční pozůstatostí po předcích. Tyto loutky jsou často k vidění pouze právě na den *Tumpek wayang*. Jinak během roku jsou uloženy v truhlách, aby je denní světlo nepoškodilo. Celá rodina na ten den se podílí na obřadu. Ženy již několik dní před tím vytváří výzdobu v podobě figurek z těsta, pletou z palmových listů závěsné dekorace a talířky,

které v den ceremonie naplní obětinami. Dalang se celý den modlí, postí a vzdává holt svým předkům, kteří mu dali do vínku jeho schopnosti.

Dalang nahlíží na své povolání jako na dar od Bohů, který si předávali jeho předci a i on ho jednoho dne předá svým synům.

4/5. Výroba loutek

Stínové loutky jsou vyráběny umělci specializovanými v tomto umění. Většinou tito umělci jsou současně sami dalangové nebo alespoň z rodiny dalanga pocházejí.

Obrisy loutek a struktura jejich dekorativní perforace je vyřezávána do kůže dle papírových modelů nebo předlohou mohou být i starší loutky. Řezba je prováděna do tvrdé prasečí či buvolí kůže. Spletité vzory perforace se vyřezávají do kůže pomocí vlastnoručně zhotovených ručních sekáčků s břity různých tvarů a velikostí. Tato bohatá řezba nedává loutce pouze elegantní vzhled, ale má důležitou funkci, že dodává loutce vlastnost viditelnosti ve stínové hře a tak rozeznatelnosti charakteru pro diváka. Když dalang přiloží loutku blízko k plátnu, divák z druhé strany může vidět detaily loutky právě díky této řezbě; její oči, vlasy, oblečení...navíc řezba v kombinaci s nevyřezanými částmi loutky, dodává efekt dvojbarevnosti loutky.

Když je řezba dokončena, loutka je nadále barvena tradičními barvami, ačkoli dnešní výrobci, především na levnější typ loutek, používají i akrylové barvy. Postup tradičního barvení je velmi starý a využívá přírodních barviv z rostlin. Dle kvality loutky a jejich významnosti výrobce použije při barvení loutky také plátky zlata.⁶⁴

Podle zdobnosti zlatem a také podle jemnosti krajkové řezby rozeznáváme kvalitu loutek od *halus*, těch nejkvalitnějších a nejzdobnějších, až po *biasa*, loutky běžného prodejního využití.

⁶⁴ FISCHER, JESEPH; COOPER, THOMAS. The Folk Art of Bali. Oxford: 1998, s.19-20.

Držák loutek je u těch kvalitnějších vyřezán z buvolího rohu, stejně jako materiál loutky je buvolí kůže, a u těch běžnějších loutek se používá dřevěných držáků v kombinaci s prasečí kůží.

Na Bali se více využívá prasečí kůže a zdobení loutek pouze barvami. Na Jávě, především pak v sultanátu Yogyakarta, je naopak mnohem běžnější loutka z buvolí kůže a buvolího rohu, která je výrazně dražší a mnohem zdobenější. Materiálu se u javánských loutek navíc spotřebuje více, neboť javánské loutky jsou téměř o polovinu vyšší než balijské.

Podle zpracování bychom mohli postavu wayangové loutky rozdělit na tři části: hlava a krk; tělo; ruce a nohy. Hlava a krk jsou vždy vyřezány a následně nakresleny jako hlava z profilu s nepřírozeně dlouhým tenkým krkem (u více pozemských charakterů se krk “zlidšťuje“). Z každé strany má loutka nakresleno jedno oko. Tělo loutek je naopak ztvárněno zepředu jen s lehkým náklonem ke straně, na kterou je orientovaná profilová tvář. Nohy a ruce jsou opět z profilu. Ruce jsou navíc u většiny loutek jedinou pohyblivou částí (kromě klaunů, kterým se hýbají i ústa, nebo některých démonů, kteří jsou naopak zcela nepohybliví). Ruce se hýbají ve dvou spojnicích – v ramenou a v loktech. Pohyblivý kloub je tvořen šroubkem, u *halus* loutek klínkem z rohoviny. Loutky mají obvykle bohatě zdobený oděv od pasu dolů (suknice, kalhoty...) a pokrývku hlavy, která současně dle hinduistické symboliky, vypovídá divákovi o jakou postavu se jedná.⁶⁵

Výrobce nanáší na loutky barvy ne náhodně, ale opět dle hinduistických tradic. Například červená barva patří démonům, zatímco bílá, modrá, zelená...božským charakterům.

⁶⁵ HARYANTO, S. Seni kriya Wayang kulit. Jakarta: 1991.

4/6. Vážné charaktery

Loutky se výrazně svým zpracováním liší dle toho, zda se jedná o vážné charaktery, postavy královské a vznešené, nebo zda jde o komické charaktery, klauny, lidi, zvířata.

Vážné charaktery jsou tenčí v těle, mají protáhlejší krk, nos a mandlové oči. Ušlechtilé typy mají skloněnou hlavu – znamená to pokoru, rozvážnost, duševní harmonii. Mají několik neoddělitelných součástí tradičního oděvu. Z nabízených charakterů jsem pro podrobnější popis oděvu a šperků zvolila postavu Kršny, reinkarnace Višnu, který vystupuje téměř v každé loutkohře (viz s.46). Každá postava má oděv i šperky v různých obměnách, nejvíce se to týká pokrývek hlavy, ale většina ozdob, ačkoli v jiném provedení, je vážným charakterům společná. (Až na hlavu Garudy a zadního křídla, typického znaku pouze Kršnova.)

Dalšími vážnými charaktery vystupujícími nejčastěji v představeních *wayang kulit* jsou:

Bíma: Jeho znakem je nepřírozeně dlouhý nehet na levém palci a náhrdelník z hada, atribut jeho vlády nad hadím královstvím.

Ardžuna: Je rozeznatelný díky typické pokrývce hlavy, která je spirálovitě zahnutá vzhůru k hlavě.

Hanuman: Opičí generál, který pomohl zachránit Sítu. Je vždy bílý s dlouhým zatočeným ocasem. Má z jedné strany namalovány obě oči, podobně jako například stínová loutka Baronga či Durgy.

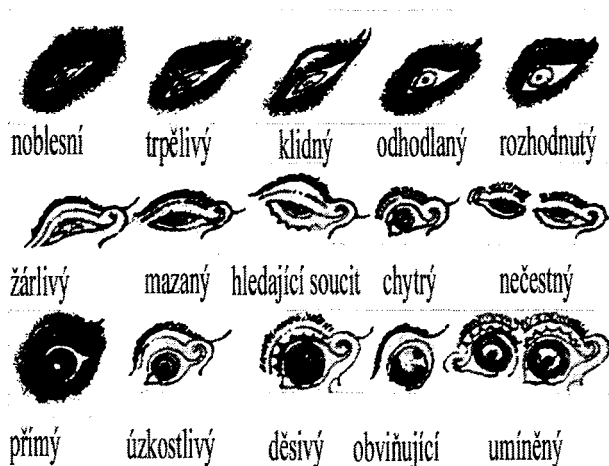
Vážné charaktery jsou nejčastěji mluveny starou javánštinou, tzv. řečí *kawi*. Vzhledem k tomu, že tento jazyk není běžnému divákovi srozumitelný, *dalang* tlumočí promluvy loutek ústy klaunů.

Kršna –vážný charakter wayangové
loutky



- 1) *Makuta*, koruna
- 2) *Jamang*, čelenka
- 3) *Garuda mungkur*, tvář Garudy
obrácená na druhou stranu než se
dívá Kršna
- 4) *Sumping*, ušní ozdoba
- 5) *Praba*, zadní křídlo
- 6) *Saputangan*, zdobený límec
- 7) *Ulur-ulur*, dlouhý náhrdelník
- 8) *Kelatbau*, vrchní náramek
- 9) *Gelang*, náramek
- 10) *Sabuk*, opasek
- 11) *Pending*, spona
- 12) *Kunca*, zakončení oděvu
- 13) *Kampuh*, královský oděv
- 14) *Uncal kencana*, zlatý přívěšek
- 15) *Lancingan*, kalhoty
- 16) *Kroncong*, náramky na kotníky

O náladě a charakteru loutek vypovídá i tvar jejich očí. Zde je několik příkladů⁶⁶:



Tvrdší charakterové typy, vynikající odvahou a rozhodností, ale někdy i hrubšími charakterovými rysy, jsou vyšší, robustnější, oko mají poněkud širší, nos přirozeně tvarovaný, na konci nepatrně zvednutý. Hrubé démonické typy, *raksasové*, jsou nejmohutnější, mají tělo zavalité, oči kulaté, široce otevřené.

Nejdrobnější jsou loutky představující ženy, mají asi 25cm, zatímco největší dosahují až 1m. Většina loutek je pojatá ve tváři z profilu, jen obři, *raksasové*, jsou v poloprofilu⁶⁷.

Důležitou roli hraje i barva tváře: černá znamená vnitřní zralost, ctnost a sílu, červená vyjadřuje nekontrolované vášně a hněv, zlatá fyzickou i duševní krásu, klid a vyrovnanost, bílá barva znamená vznešený původ, mládí a krásu. Protože charakter postav se věkem nebo v různých životních situacích mění, existují některé loutky v řadě barevných provedení. Rozlišující funkci má i postavení prstů, účes, šat a šperky.⁶⁸

4/7. Komické charaktery

Komické charaktery, kam řadíme klauny, ale také lidské postavy, zvířata a některé demony, mají převážně celé tělo včetně tváře z profilu. U lidských loutek bývá běžné, že mají pohyblivou pouze jednu ruku, nebo nejsou pohyblivé vůbec, zatímco klauni mají pohyblivé ruce i ústa, aby mohli svými komickými proslovy komentovat děj na scéně a promlouvat vtipně k divákovi.

Nejznámější trojicí komiků na Bali je *Semar* a jeho dva synové *Twalen* a *Merdah*. Také se jim říká *Panakawani*, služebníci hlavních hrdinů příběhů. *Semar* je původně javánský charakter objevující se převážně v loutkovém stínovém divadle. Patří sice mezi *Panakawany*, klauny, ale jinak *Semar* je božského původu a je velmi moudrý. Některými je dokonce považován za jednu z nejdůležitějších a nejposvátnějších figur v celé sbírce loutkových charakterů. Je považován za *Boha*, *Sanghyang Ismaya*, v lidské podobě. Jméno *Semar* pochází z javánského slova *samar* – záhadný, nejasný.

⁶⁶ Ilustrace očí z knihy: ACHJADI, JUDI (editor). *Performing Arts. Indonesian Heritage Series*. Singapore: 1998, s.53.

⁶⁷ DUBOVSKÁ, ZORICA; PETRŮ, TOMÁŠ; ZBOŘIL, ZDENĚK. *Dějiny Indonésie*. Praha: 2005, s.409.

⁶⁸ DUBOVSKÁ, ZORICA; PETRŮ, TOMÁŠ; ZBOŘIL, ZDENĚK. *Dějiny Indonésie*. Praha: 2005, s.409.

V loutkovém umění se Semar zobrazuje jako tlustýoch s plochým nosem, vyčnívající spodní čelistí, která je pohyblivá, má unavené oči, vyboulená záda, břicho i hrudník. Nemá téměř žádnou krajkovou řezbu v kůži. Nosí pouze kostkovanou černo-bílou sukni, ovázanou pod břichem, symbol posvátnosti. Semar je jeden z mála charakterů, jehož původ není v indické mytologii. Zůstává nám záhadou. Jedna z hypotéz je, že on i jeho synové jsou původní domácí božstva, která byla prokletá a odsouzená k práci sloužících pro vyšší kastu *kšátrijů*⁶⁹.

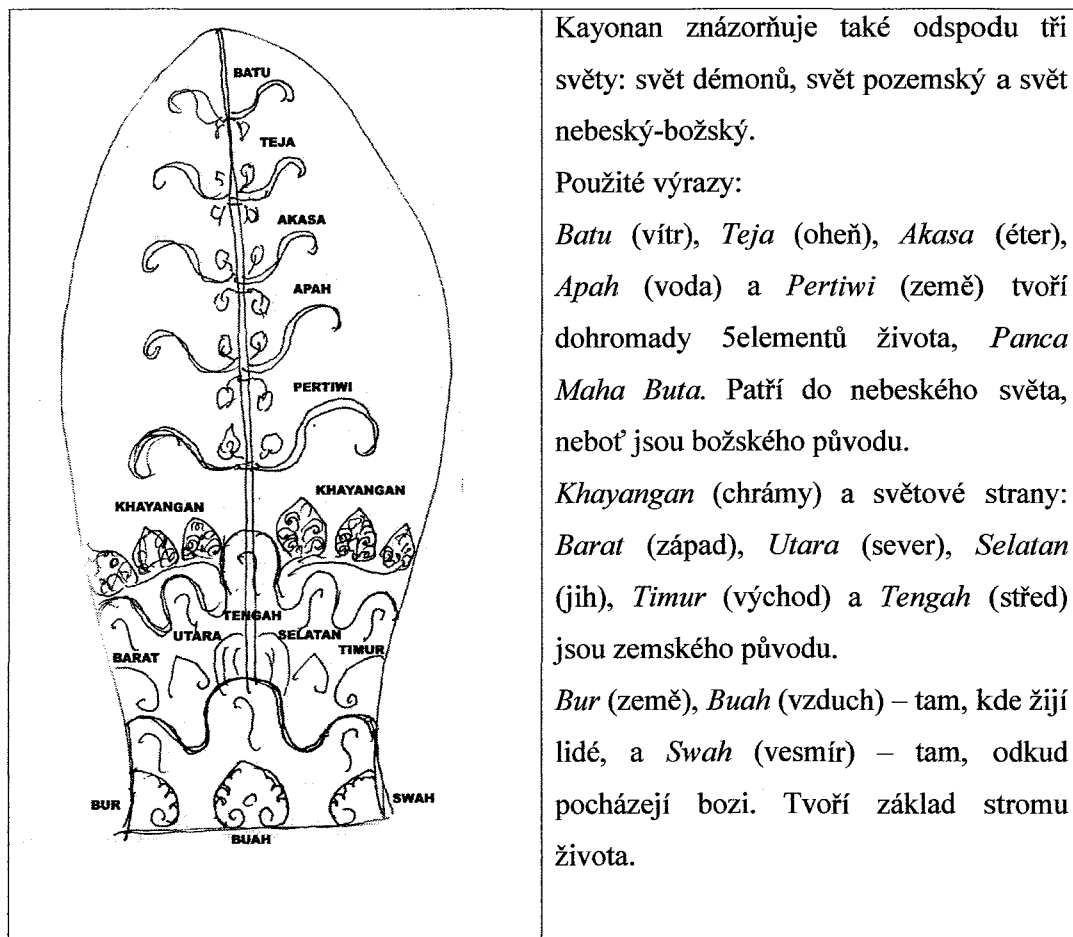
Semar a jeho synové se objevují vždy až v druhé polovině hry a to i z praktických důvodů, aby probrali unavené publikum po dlouhých vážných pasážích hry. Vždy jsou služebníky a rádci svým pánům, hrdinům příběhu. Semar se nikdy nemylí a je až neuvěřitelně silný. Je jediný, kdo se odváží vzdorovat Bohům a to i Šivovi a Batari Durze. Dokonce je dokáže přimět, aby jednali dle jeho rad.

4/8. Kayonan – filozofie světa

Nejposvátnější loutkou celého *kotaku*⁷⁰ je *kayonan*, strom života. Ten bývá do *kotaku* ukládán poslední, vždy navrch, a opět první brán *dalangem* do ruky. Je symbolem celého vesmíru, světa a života. Jeho praktické využití při loutkohře je zahájení a uzavření celé hry a oddělování jednotlivých dějství. Současně může být i zapojen do hry jako symbol větru, bouře, hor či ohně. Kayonan balijský se opět výrazně liší od bohatě zdobeného kayonanu javánského. Javánský je větší a jeho tvar spíše srdcový, zatímco balijský kayonan je podoben oválnému listu.

⁶⁹ *Kšátrijové* jsou druhou nejvyšší kastou po brahmánech. Jedná se o šlechtu, krále a bojovníky.

⁷⁰ Bedna, v níž je kolekce loutek uložena. Používá se obou názvů: *kotak* či *gedog*.



Kayonan znázorňuje také odspodu tři světy: svět démonů, svět pozemský a svět nebeský-božský.

Použité výrazy:

Batu (vitr), *Teja* (oheň), *Akasa* (éter), *Apah* (voda) a *Pertiwi* (země) tvoří dohromady 5elementů života, *Panca Maha Buta*. Patří do nebeského světa, neboť jsou božského původu.

Khayangan (chrámy) a světové strany: *Barat* (západ), *Utara* (sever), *Selatan* (jih), *Timur* (východ) a *Tengah* (střed) jsou zemského původu.

Bur (země), *Buah* (vzduch) – tam, kde žijí lidé, a *Swah* (vesmír) – tam, odkud pocházejí bozi. Tvoří základ stromu života.

4/9. Náměty, příběhy wayangu

Wayang kulit má také označení *wayang kulit purwa*, neboli “starý, původní wayang“. Dnes se toto označení pojí s repertoárem. *Wayang purwa*, nebo na Bali také *parwa*, dnes označuje představení stínového loutkového divadla, které čerpá příběhy výhradně ze dvou nejvýznamnějších indických eposů: *Mahábháraty* a *Rámájany* ⁷¹.

Dalšími náměty stínového loutkového divadla jsou příběhy spjaté s čistě indonéskou tradicí. Jsou to *Panji* romance, příběh o dvou bratrech *Cupak* a

⁷¹ Více v kapitole 3/3., s.26-34.

Grantang nebo černou magií protknutý příběh *Calonarang*⁷². Také se hrává částečně indická *Tantri Kamandaka*.

4/9/a. *Panji romance*

Panji je legendární princ z východní Jávy. Na Bali je několik zpracování romancí o něm a jeho vyvolené, princezně Candra Kirana, které se dnes souhrnně nazývají *Panji* cykly. Princezna Candra Kirana záhadně zmizí v předvečer svatby s Panjim. Později, kdy vystupuje převlečená za muže, bývá Candra Kirana také nazývána jako Kuda Narawangsa. Zápornou postavou je démonický král Klono, který touží po princezně a je proto ochoten zničit i království Kediri, z něhož princezna pochází.

Je mnoho verzí příběhu. Jedna z nejznámějších vypráví o náhlém zmizení princezny a nastoupení démonky, která se vydávala za ní. Ta tvrdila, že jí tuto podobu dala Durga a jakmile si jí *Panji* vezme, tak se opět stane princeznou. *Panji* tedy chystal svatbu. Naštěstí princezně, která v té době byla unesena do lesů, dali bozi mužskou podobu a poslali jí zpět na zámek. V mužském přestrojení prozradila svoji skutečnou totožnost, odhalila převlečenou démonku a opět zmizela. *Panji* pak jí hledal v lesích, kde prožil mnohá dobrodružství, aby se nakonec s princeznou, jako dva muži, potkali na bitevním poli. Tam ho ona měla zranit a teprve jeho krev jí měla navrátit podobu. Ona na to však neměla sílu, až se v boji *Panji* sám zranil o její sponku. Krev dopadla na zem a princezna se vrátila do své podoby a vše mělo šťastný konec.

4/9/b. *Cupak a Grantang*

Cupak a Grantang byli dva bratři zcela rozdílného vzhledu a charakterů. *Cupak*, starší sourozenec, byl tlustý, ošklivý s velkým břichem, vlasy jak licousy, co miloval jen jídlo. Naopak *Grantang* byl hezký mladý muž, který se líbil všem ženám a měl dobré vychování. Jednoho dne jim rodiče přikázali, aby

⁷² O příběhu *Calonarang* více v kapitole 6/2/b., s.107.

šli pracovat na farmu. Grantang udělal, co měl přikázáno, zoral půdu, postaral se o výsadbu, vyčistil rýžová pole od škůdců a plevel. Cupak nedělal nic jiného, než že se potuloval někde po okolí a hledal něco k jídlu. Když se setmělo vrátil se na farmu. Grantang dokončil za oba práci, co měli od rodičů dánu, a když viděl, že se jeho bratr vrací, poslal ho napřed domů, neboť práce byla již hotova. Sám se ještě rozhodl omýt v řece, než půjde domů. Cupak se cestou domů schválně pomazal blátem a ještě kráčel tak, jako by byl zcela zničen po celodenní práci. Volal na své rodiče, že dokončil práci, co jim dali, jen sám, zatímco Grantang se bavil s děvčaty. To otce rozčílilo. Grantang přišel domů sice unavený, ale čistý. Chtěl si odpočinout, ale to se mu nesplnilo. Jeho otec se stěží ovládal a křičel na něj: „Proč si nechal svého bratra pracovat samotného? Nejsi už můj syn, odejdi z domu. Nechci se dívat na lenocha jako jsi ty, jdi pryč!“ Grantang byl v šoku, přesto se ovládal a klidným hlasem otci odpověděl: „Je to v pořádku, jestli mě vyhazuješ. Doufám, že tomuto domu bude lépe beze mě.“ Poté odešel hladový, unavený a s bolestí. Když se Cupak dozvěděl, že jeho bratr chce opustit dům, pokusil se ho zadržet a přivést zpět domů. Grantang byl však pevný ve svém rozhodnutí. Celou dobu, co se Cupak snažil bratra přesvědčit, si stěžoval, že má hrozný hlad. Grantang chtěl, aby se Cupak vrátil domů, ale ten byl rozhodnutý jít s bratrem. Když dorazili v neznámé končiny, spatřili prodavačku jídla. Cupak k ní hovořil nezdvořile. Poté Grantang vybraným způsobem a velice zdvořile se prodavačky zeptal: „Kde teď jsme? Co je to za tichou zemi?“. Poté prodavačka jídla promluvila: „Jste v zemi Kediri, která ztichla, když byla naše princezna unesena obrem Menarem.“ Grantang se ihned rozhodl princeznu zachránit, ačkoli Cupak ho přesvědčoval, aby raději nedráždil Menaru, který je strašlivý. Poté se Grantang sám utkal v boji s Menarou. Menara padl po zásahu Grantangovým krisem. Grantang poté poprosil bratra, aby mu pomohl vysvobodit princeznu z díry. Cupak chytl princeznu za ruku a z díry ji vytáhl. Poté zavřel otvor a svého bratra Grantanga nechal uvnitř. Cupak pak všude vyprávěl o tom, jak princeznu vysvobodil, a král mu za to dal svůj trůn. Od té doby každý den muselo být

Cupakovi servírováno pečené sele a mnoho druhů vzácných jídel. Jako král byl velmi arogantní. Nutil své vojáky, aby Grantanga hodili do řeky, aby jeho lži nevyšly najevo. Z řeky Grantanga vylovili starší manželé, kteří neměli žádné děti. Vzali ho k sobě domů a starali se o něj. Léta plynula. Manželé brali Grantanga jako vlastního syna a on je miloval jako vlastní rodiče. Pomáhal rodičům připravovat kvalitní květiny, které rodiče prodávali každý den na tradičním trhu blízko zámku. Princezna si velmi ráda kupovala květiny od tohoto manželského páru. Jednoho dne si princezna všimla, že paní má na ruce zlatý prsten, který patřil Grantangovi. Požádala paní, aby ji vzala na návštěvu k nim domů v očekávání, že tam snad najde Grantanga, svého hrdinu, a tak se také stalo. Byla nadšená a požádala tento pár, aby dovolili Grantangovi žít s ní v paláci, odkud Cupaka, lháře, vyhodili. Otec princezny byl velmi rád, když se jeho dcera vrátila do zámku s Grantangem. Pak byla svatba a trůn připadl Grantangovi. Obyvatelé Kediri byli velmi šťastní, že ten hloupý král Cupak byl vyhoštěn z jejich země a jim nastaly dny štěstí.

Jeden z nejznámějších dalangů na Bali, který je znám jako Wija, vytvořil zcela nový žánr stínového loutkového divadla, *wayang tantri*. Základem jsou vyprávění, v nichž vystupují zvířata známá již z příběhů staré Indie, *Panchatantra*. Jsou to příběhy, které vypráví krásná Tantri králi, jenž do té doby každý večer měl jinou dívku, kterou nechal vždy druhý den zabít. Jako Šeherezáda si Tantri zachránila život tím, že udržela krále v poslechu každou další noc, kdy nechala příběh nedokončený a tím si zachránila život. Tyto příběhy jsou také častým námětem tradiční balijské malby, ale až do roku 1980 nebyly zdrojem pro *wayang kulit*. Wija vytvořil zcela novou kolekci loutek s mnoha charaktery zvířat.

4/9/c. Tantri Kamandaka

Jedním z příběhů Tantri je i *Tantri Kamandaka*, starý mýtus původem z Indie, kde svatý muž, *Empu Dharmaswami*, zachránil tygra, opici, hada a zlatníka, kteří spadli do studny. Opice mu za odměnu dala ovoce, tygr mu nabídl zlato, které patřilo princovi, jenž byl zabit šelmou. Dharmaswami dal zlato zlatníkovi, který oznámil králi, že svatý muž je zloděj a vrah. Dharmaswami byl uvězněn, ale zvířata mu přišla na pomoc. Tygr terorizoval království a had kousl druhého prince. Během obětního rituálu se had zjevil králi a řekl, že jeho zemi může zachránit jen Dharmaswami. Tak se zvířata svatému muži odměnila.

4/10. Lakony a pakemy

Název pro jeden divadelní kus *wayang purwa* je *lakon*. Zachycuje celý text příslušného příběhu v tom znění, jak jej přednáší či zpívá *dalang* při představení. Má pevnou, neměnnou strukturu a symbolizuje v podstatě průběh lidského života, i když náměty jsou nejrůznější. Jeho tvůrce je anonymní. Je výtvořem mnoha generací *dalangů*, jeho znalost se dědila ústní tradicí z *dalanga otce* na *dalanga syna* nebo žáka. Obsahuje navíc i loutkářův komentář k jednotlivým výjevům a jeho vysvětlivky o změně dějiště a k charakteristice vystupujících postav, ale také upozornění na nástup a konec hudebního doprovodu. Je to tedy něco podobného propracované režijní knize nebo filmovému literárnímu i technickému scénáři. Přes pevně danou strukturu má *dalang* dostatečnou volnost v dramatickém ztvárnění jednotlivých scén.

V průběhu tisíciletí vznikla bohatá řada *lakonů wayangu purwa*. Lze je rozdělit do několika cyklů. Nejarchaičtější z nich, prehistorický, zpracovává staré javánské mýty o zápase Bohů s obry, legendy o původu rýže, o zrození démona Kaly. Na Bali je nejrozšířenější cyklus o Rámovi. Zakládá se v podstatě na eposu Ramajána s javánskými modifikacemi: o vyhnanství prince Rámy z dědičného království lstí nevlastní matky, o únosu jeho manželky Sítý

démonem Ráhvanou, o boji Rámy s Ráhvanou za pomoci opičí armády, vedené Hanumanem, o jeho vítězství a návratu Sítý.⁷³

Pakem je zhuštěný text hry, jakési libreto. Slouží pro domácí běžnou korepetici dějového průběhu a někdy, spíše jen jako pojistka nahrazující neexistujícího nápovědu, jako příruční pomůcka pro případ, že by loutkářova paměť při reprodukci dlouhého a složitého děje při představení selhala.⁷⁴

V průběhu posledního půlstoletí se objevují *lakony* a *pakemy* také v tištěné formě a zásluhou evropských orientalistů se dočkaly některé z nich i překladů.⁷⁵

5.

TANEČNÍ DIVADLO

5/1. Úvod

Taneční divadlo na Bali je velmi starého původu a jeho dnešní podobu utvářelo po staletí mnoho vlivů, které jsou dodnes v tancích rozeznatelné. Nejsilněji podobu tanečního divadla na Bali ovlivnila javánská kultura, která sem pronikala až do pádu Majapahitské říše r.1500. Zprostředkovaně přes Jávou to byly silné indické hinduistické vlivy s příměsí již javánské modifikace. Tyto vnější vlivy se na Bali mísily s původní animistickou rituální kulturou a postupně utvářely specifickou balijskou hinduistickou formu tanečního divadla. Po r.1500 se Bali zcela uzavřelo okolním vlivům a to jak islámským, tak evropským, a stalo se jakousi kulturní rezervací, jíž bylo až do 20.století, kdy se ostrov začal otevírat prvním evropským turistům a moderní formě divadla. Přesto si na Bali divadlo udržuje svoji tradiční podobu v téměř nezměněné podobě dodnes. Staré tradice a rituály jsou tu tak silně zakořeněny stejně jako

⁷³ DUBOVSKÁ, ZORICA; PETRŮ, TOMÁŠ; ZBOŘIL, ZDENĚK. Dějiny Indonésie. Praha: 2005, s.410-411.

⁷⁴ MALÍK, JAN. Kapitoly z dějin loutkářských kultur. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983, s.27.

⁷⁵ První indonéský lakon – episu „*Abiyasa*“ – přeložil do němčiny a r.1905 publikoval H.Bohatta. Zároveň se postaral o to, aby byl otištěn i pakem „*Irawan Rabi*“ (Irawanova svatba), který už roku 1883 poprvé převedl do evropského jazyka, do němčiny, L.Mayer. (viz. MALÍK, JAN. Kapitoly z dějin loutkářských kultur. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983, s.28.)

hinduismus, což má za následek, že v moderním životě se sice Bali nebrání rozvoji a západním novinkám, ale v kultuře zůstává nadále konzervativní. Jen několik málo moderních divadelních projektů dnes vychází z uměleckých škol od mladých studentů, ale i tyto moderní tvary stojí na tradicích.

Taneční divadlo je na Bali nejrozšířenějším druhem umění, pořádá se všude a téměř každý den na různých místech po ostrově, kde se zrovna koná nějaká slavnost. Ačkoli se dříve pořádalo za přímé podpory místních princů, bylo vždy záležitostí lidovou a charakter lidovosti si zachovalo. Taneční soubory, popřípadě gamelanový orchestr, jsou pýchou každé vesnice, jejím bohatstvím. Je téměř nepředstavitelné, že by nějaká vesnice nevlastnila alespoň menší gamelan a pár tanečníků.

Z větší části má taneční divadlo na Bali rituálně-magickou úlohu a teprve druhořadně slouží k pobavení diváka. Celý život Balijsce je spjat s náboženskou vírou v nadpozemskou existenci božstev, duchů a démonů. Dost často je tato víra spjata se strachem ze zlých sil, proto je třeba si božstva a demony neustále udobřovat a k tomu vedle náboženských obřadů slouží právě divadlo a tanec.⁷⁶

5/2. Ceremonie, během nichž se konají tance ⁷⁷

Jak již bylo řečeno dříve, tak balijské taneční divadlo je neodlučitelně spjata s náboženskými obřady, ceremoniemi, které se konají po celém ostrově, kdekoli a kdykoli je k tomu nějaký důvod. Ten může být "čistě pozemský", jako jsou svatby, narození potomka či postavení nové stavby ve vesnici aj., a nebo "nadpozemský", tedy zasvěcení obřadu božstvům, výročí některého z chrámů, očištné rituály, zádušní obřady nebo jinak důležité dny v balijském kalendáři spojené s hinduistickou vírou.

⁷⁶ DUBOVSKÁ, ZORICA. Indonézia; in: KALVODOVÁ, DANA (sestavovatelka). Divadelné kultúry východu. Bratislava: Tatran, 1987, s.136-137.

⁷⁷ Viz.příloha: obr.č.34-43, s.131-133.

Balijský kalendář, *uku*, v němž jsou zaznamenány všechny významné svátky společné pro obyvatele celého ostrova, má 210 dní. Je rozdělen na 6 kratších časových úseků, zvaných *tempek* (obdoba našeho měsíce) které mají 35 dní (5 týdnů). Nejvýznamnějšími kalendářními svátky jsou *Galungan*, *Kuningan* (obdoba našich Vánoc, konající se však 2x za 210 dní) a *Odalan*, výročí chrámů. Samozřejmě svátků je mnohem více. Umění je zasvěcen *Tumpek wayang*, kdy jsou posvěcovány všechny umělecké předměty, loutky, hudební nástroje, masky, kostýmy aj. V Balijském kalendáři jsou zaznamenány i dny jako *Saraswati*, den zasvěcený knihám a vzdělanosti, *Pengatag*, den zasvěcený zemědělství, všem rostlinám, a např.i den zasvěcený všem dopravním prostředkům. Důležitým dnem oslav spojených s tancí a tanečním dramatem je také úplněk.⁷⁸

Vzhledem k obrovskému množství chrámů na Bali, pořádá se *Odalan* téměř denně někde na ostrově. Proto je asi nejčastější ceremonií, při níž je možné shlédnout taneční vystoupení. Dále na ostrově probíhá řada ceremonií a rituálů, které nejsou zaznamenány v kalendáři, neboť se týkají pouze konkrétního *banjaru*. Některé obřady probíhají pouze jedenkrát za tři roky, za sedm let, nebo jedny z největších oslav jednou za 50 let. Čím více je ceremonie významná, tím více dní trvá a tím více představení je na ní možné shlédnout, od hudebních čísel, přes tance, až k *wayang kulit*. Na malých ceremoniích, např.rodinného chrámu nebo při rodinných oslavách, jako jsou svatby či narození potomka, většinou vystoupí jen pár tanečnic z rodiny.

Specifickými obřady jsou výročí chrámů zasvěcených Durze, chrámů smrti. Při těchto obřadech je nejčastěji přítomen trans a tance v maskách *Rangdy* a *Baronga*.

⁷⁸ RAMSEYER, URS. The Art and Culture of Bali. Basel: 2002, s.135-136.

5/3. Prostory k vystoupení

Dalo by se říci, že na Bali neexistuje konkrétní prostor pro pořádání divadelních vystoupení. Místo konání totiž může být kdekoli a vypadat jakkoli. Jinými slovy, kdekoli je aspoň trochu prostor na tanec, tam mohou balijské tanečníci vystoupit. Může to být ulice, hřbitov, nádvoří chrámu, prostor před chrámem, dvůr domu, palác, zahrada... Podlahou je země, je jedno zda je na ní zrovna asfalt, písek nebo tráva. K té nejelementárnější dekoraci stačí několik výzdob z palmového listí, popřípadě nějaký ozdobný deštník. Strop tvoří nebe a kulisu často ozdobný vchod do chrámu či paláce nebo jen příroda. Diváci sedí všude kolem, kde se dá, někdy zbude jen malý prostor, kterým se protlačí tanečníci.⁷⁹

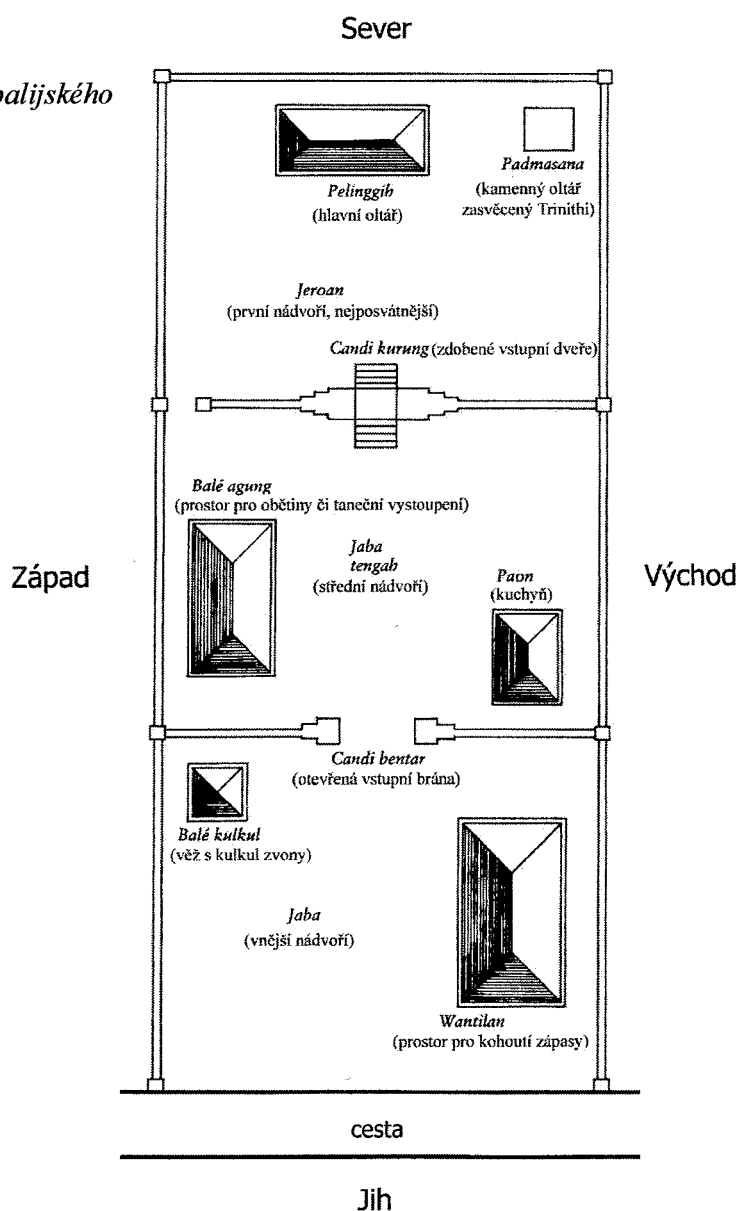
Nejčastějším prostorem k vystoupení jsou prostory chrámu nebo *balé banjaru*. Balijský chrám je základně rozdělen na tři části. Přední nádvoří, nejsvatější část, se nazývá *jeroan*. V tomto prostoru před hlavním oltářem se odehrávají představení pouze *wali* tanců nebo *wayang lemah*. Druhé nádvoří chrámu, nebo také prostřední, se nazývá *jaba tengah*. Na něm je přítomen také většinou *balé agung*, což je zastřešená budova bez stěn sloužící k vystoupení *bebali* tanců. Jedná se o chrámovou obdobu *balé banjaru*, jenž je součástí každého *banjaru*. Na vnějším nádvoří, *jaba*, se také můžou předvádět *bebali* tance, popřípadě výstup gamelanu, ale nejčastěji je to místo pro pořádání kohoutích zápasů. Každému *banjaru* na Bali přísluší tři chrámy a v každém při jeho oslavách probíhají taneční či divadelní představení. Jsou to chrámy: *Pura Desa* – chrám zasvěcený Višnuovi, ochránci, dále *Pura Puseh* – chrám zasvěcený Bráhmovi, stvořiteli, a v neposlední řadě *Pura Dalem* – chrám zasvěcený Šivovi, ničiteli.

Balé banjar je zastřešená budova s tradiční střechou se vně vytočenými stranami střechy a bez obvodních zdí. Je to univerzální prostor, který slouží

⁷⁹ SPIES, WALTER; DE ZOETE, BERYL. Dance and Drama in Bali. Singapore: 2002, s.11.

k setkávání obyvatel, k tanečním a divadelním zkouškám, ke sportovnímu vyžití a v době ceremonie k samotným vystoupením.

Prostory balijského chrámu



Dnes je zcela běžné elektrické osvětlení prostoru vystoupení v podobě ne zrovna lahodivých zářivek. Samotný prostor mívá jako pozadí vchod do chrámu, respektive do dalšího nádvoří, a v případě *balé banjaru* je tento chrámový vchod pouze namalován na papírové dekoraci. Nezbytné jsou

slunečníky po obou stranách tohoto vchodu a u stropu zavěšené ozdoby z palmového listí. Ve vchodu, kterým tanečník vstupuje na scénu, pak visí nejčastěji *langse*, zdobený závěs, balijská verze naší opony. S tou si tanečník obvykle pohrává, než ji rozhrne, a objeví se zcela před diváky. *Langse* je víc než opona, je to symbolický předěl mezi minulostí a současností, podobně jako ve stínovém divadle má tuto předělovou funkci plátno. Minulost je před diváky, na scéně, neboť tam jsou přítomni duchové předků, zatímco za závěsem je pouhý tanečník a reálná přítomnost.

Někdy, pokud v chrámu není přítomen *balé agung*, nebo se představení odehrává před chrámem, staví se z bambusů jednoduché jeviště, které se po obřadu zase zbourá.

Na Bali je pouze málo divadelních budov v našem slova smyslu. Patří Uměleckému centru v Denpasaru a slouží k prezentaci skupin i ze zahraničí a k představení moderních projektů studentů uměleckých škol, popřípadě k festivalové přehlídce tradičních tanců. Běžně se však tyto prostory k představení nevyužívají.

5/4. Význam obětí, modliteb ⁸⁰

V Bhagavadgítě, v nejslavnější pasáži Mahábháraty, Kršna říká Ardžunovi: „*Kdokoli mi obětuje s oddaností list, květinu, ovoce nebo vodu, které budou obětovány s láskou a čistým srdcem, já přijmu.*“ Tato slova jakoby se dodnes zakořenila v tradici příprav obětí na Bali. Dodnes základ obětí je tvořen listy, květinami, ovocem a svatou vodou, přičemž vše je obětováváno s oddaností.⁸¹

Obětiny na Bali lze vidět téměř všude, před každým domem, obchodem, v chrámech a třeba na křižovatce, aniž vadí, že zde je auta rozjezdí. Svůj účel posvěcení místa a oddálení špatných sil splní v momentě, kdy jsou na zem

⁸⁰ Viz.příloha: obr.č.44-49, s.134-135.

⁸¹ EISEMAN, FRED B.JR. Bali Sekala dan Niskala. Singapore: Periplus, 1990, s.216.

kladeny. Poté už nevadí, zda lidé obětiny rozkopou, kola rozjezdí nebo psi snědí. Vůně, která se line z vonných tyčinek, jež jsou vždy nezbytnou součástí obětín, pak přispívá k typické vůni ostrova. Při velkých svátcích, jako je např. *Odalan*, se vytvářejí tzv. vysoké obětiny, *banten tegeh*, pyramidy z ovoce, květin a dortů, které ženy přinášejí do chrámů na svých hlavách.

Obětiny všude na Bali jsou vždy vytvořeny pouze z přírodních materiálů. Ty které jsou přineseny bohům, jsou vždy pečlivě nazdobené a kladou se na vyvýšená místa, zatímco ty, které jsou určeny démonům, *kalas*, jsou méně zdobné, jednoduché, a pokládány jsou pouze na zem.

Obětiny jsou druhem sebeobětování. Každý musí strávit čas s výrobou obětín nebo utratit peníze za nákup materiálu či výrobu někým jiným. Každý tak vkládá do obětín něco ze sebe samotného. Většina Balijských však hlouběji nad výrobou obětín nepřemýšlejí. Když se jich zeptáte, co je vede k vytváření obětín, jednoduše oznámí, že vědí, že bohům se obětiny líbí a dělají je šťastnými, tak je pro ně vytváří.

Každá obětina musí obsahovat *betel*, což je směsice listu betelu, vápna a areka oříšku, plodu vysoké palmy, která roste všude v Asii. Balijské názvy pro tyto tři ingredience betelového listu, vápna a areka oříšku jsou: *buah*, *base* a *pamor*. Mají hluboký náboženský význam, symbolizují opět balijskou *trimurthi*, trojbožství, tedy Bráhmou, Višnu a Šivu. Areka oříšek je červený, barva stvořitele Bráhmou, betelový list je zelený, barva ochránce Višnu, a vápno je bílé, barva ničitele Šivy.⁸² Stejnou směs užívá *dalang* před započítím loutkohry *wayang lemah*.

Obětiny denního užití jsou nejjednodušší. Obvykle se jedná o trochu jídla uvařeného hospodyní ten den ráno a kladeného na trojúhelník z palmového listu. Tato obětina se nazývá *segehan*. Balijské *segehan* kladou každý den téměř všude v domě, v kuchyni, v rodinném chrámu, na zahradě, na motorku či auto za stěrač. Stejně tak každé ráno, když pijí čaj či kávu, kápnou z ní pár kapek na zem, jako poděkování a zároveň usmíření si démonů.

Obětiny se nekladou jen tak na zem, ale při jejich umístování ženy či muži třikrát udělají pohyb rukou, *ngayab*, nad voňavou tyčinkou a odříkají krátké mantry.

Druhů obětín je samozřejmě nespočet. Mají různá vzezření, funkce a způsob výroby. Zhotovení obětín zabírá běžné balijské ženě minimálně třetinu jejího denního času. Většinou tento proces vytváření obětín, které jsou často uměleckými výtvary, probíhá ve společnosti několika žen, které společně krájí noži palmové listy, kladou květiny a přitom si povídají. Na Bali máte někdy pocit, že ženám se celý den netočí kolem ničeho jiného než výroby obětín a vaření.

Nejkrásnějšími obětínami jsou vysoké pyramidy, *banten tegeh*, které přinášejí ženy do chrámu na svých hlavách především v době *Odalamu*. Umístí se na podstavce u oltáře před začátkem ceremonie. Když po celém dni modliteb a po skončení představení ceremonie končí, ženy si zase odnesou tyto pyramidy z ovoce a speciálních rýžových koláčů, *jaja*, domů, kde je rodina sní. Bohové se symbolicky najedli již v chrámu.⁸²

Bez obětín by na Bali neproběhlo žádné divadelní představení, žádný tanec, hudebníci by nevydali jediný tón ze svých nástrojů. Obětiny a posvěcení všech součástí vystoupení (hudebních nástrojů, kostýmů, masek, loutek aj.) je nutnost, bez níž by představení nemohlo úspěšně proběhnout. Stejně tak každý umělec před svým vystoupením se modlí a současně klade obětiny a posvěcuje zemi, na níž bude vystupovat. Při tancích *wali*, jako například *Baris gede*, nebo tancích *Sanghyang* a *Rejang*, mají tanečníci obětiny přímo na svých hlavách, popřípadě v talířkách, které drží v rukou a s nimiž tančí. Nikdy nechybí u těchto tanců ani vonná tyčinka, kterou tanečníci *Baris gede* a *Sanghyang* mají zapíchnutou ve zdobených pokrývkách hlavy a tanečnice *Rejangu* ji drží ve svých talířkách.

⁸² EISEMAN, FRED B.JR. Bali Sekala dan Niskala. Singapore: Periplus, 1990, s.217.

⁸³ EISEMAN, FRED B.JR. Bali Sekala dan Niskala. Singapore: Periplus, 1990, s.221-222.

5/5. Výuka⁸⁴

Stejně jako povolání dalanga, tak i taneční umění se nejčastěji dědí z generace na generaci. Na rozdíl však od dalanga je vystudovaný tanečník na stejné úrovni vážnosti jako tanečník, který své umění „zdědil“. Na Bali je mnoho tanečních škol, státních i soukromých. Stejně tak každá vesnice má svého *guru*, učitele, většinou z řad vážených tanečníků, který na banjaru nebo v prostorách vlastního domu, učí děti a mládež.

Děti již od nejútlejšího věku se setkávají s tanečními vystoupeními minimálně jednou týdně v rámci různých ceremonií či oslav. Samotným pozorováním se naučí nejvíce a brzy začínají napodobovat pohyby tanečníků, jakmile slyší pro ně známé melodie. Teprve ve věku kolem 4-5 let se děti začínají učit konkrétním postojům, krokům a pohybům. Od pouhého pozorování a napodobování tak přechází tanečník do fáze výuky v tom pravém slova smyslu, která trvá až do dospělosti. Někteří tanečníci se rozhodnou mít tanec jako své povolání, nebo se mu chtějí věnovat více, potom mají možnost studovat na středních uměleckých školách a později i vysoké škole tanec, jako svůj vybraný obor. Ostatní tanečnice či tanečníci mají jiná povolání, ale své taneční umění uplatňují kolikrát po celý život v rámci obřadů ve svém *banjaru*.

Zkušení učitelé jsou nejčastěji jedni z nejznámějších balijských tanečníků a zároveň choreografů. Někteří z nich učí na ISI, Institutu umění v Denpasaru, obdoba Vysoké školy umělecké se všemi uměleckými obory “pod jednou střechou“. Jiní učí pouze soukromě. Soukromé hodiny jsou mnohem více tradiční a vyžadují větší fyzickou zdatnost. Na rozdíl od škol, kde výuka probíhá v zastíněných, často klimatizovaných sálech, v soukromí probíhá hodina na *banjaru* či na dvoru domu, obvykle pod horkým sluncem. Navíc balijský tanec vyžaduje disciplinovanost a dokonalost v držení těla. Tudíž učitelé již od dětství děti až silou ohýbají do požadovaných postojů, rovnají jim ramena do zadu, upravují držení rukou a kroky. Tréninkem si za ta léta

⁸⁴ Viz.příloha: obr.č.50-54. s.136-137.

tanečníci na mnohdy nepřírozené postavení těla zvyknou a během tance pak na základní postoj již nemusí myslet a soustředí se pouze na výraz a na *taksu*.

5/6. Líčení a kostýmy⁸⁵

Ačkoli balijský tanec používá hojně gest rukou, nejsou to gesta vyprávějící nějaké příběhy, jako v divadle indickém, ale vyjadřují emoce ztvárňující postavy. Balijské tance jsou jediné v celé Indonésii, kde k dokonalému dotvoření exprese tanečníka slouží pohyb očí, tzv. *sledet*, prudký pohyb očí v horní roh před sebou a zpět, do strany a zpět, a dolů k zemi a zpět. Proto i v líčení tanečníků je důraz kladen na oči. Jsou hojně zvýrazněny černou barvou kolem obvodu a horní víčka doplněna zářivými barvami odstínu žluté, zelené, modré a červené. Mezi očima pak každého tanečníka zdobí *cundang*, černo-bílá či červená tečka, někdy v podobě kapky, znázorňující třetí oko vnitřní síly a koncentrace. Spánky pak dekorují tři bílé tečky, *urna*, symbol tří jednot světa, Bráhmý, Višnu a Šivy. Stejně bohaté je i kostymování, skládá se obvykle z mnoha barevných dílů, nejčastěji kusů látek zářivých barev zdobené i zlatou, které si tanečníci omotávají kolem těla nebo postupně na sebe skládají. Zbroj a nejdůležitější část kostýmu, pokrývka hlavy, jsou vyřezávány z kůže. Masky, nejsvatější součást kostýmu, se vyrábí ze dřeva. Celkově působí kostým velmi zdobeně, je plný zářivých barev, které krásně kontrastují s hnědou pletí Balijců a lesknou se na pozadí šedých chrámových zdí.

5/7. Přípravy v den vystoupení

Tanečníci se na vystoupení připravují již několik hodin předem. Dívky začínají nejprve účesem. U většiny tanců mají dívky uvázané vlasy do drdolů, které si dělají z kombinace vlastních vlasů a přičesků. Vzhledem k tomu, že balijské dívky mají všechny černé vlasy, ve výsledku účes tanečnic působí jednotně. Drdol bývá ještě uhlazen a upevněn sítkou na vlasy s mnoha různými

⁸⁵ Viz příloha: obr.č.55-58, s.137.

pinetkami. Do drdolu jsou pak vpichovány květy ze zlatých plíšků, spolu se živými květy franjipani a ibišku. Někdy jsou vlasy ještě ovázány různými šátky nebo místo květů hlavy dívek zdobí pokrývky vyřezávané z kůže nebo jen čerstvě upletené z palmového listí a živých květů. Vždy záleží na daném tanci a vesnici. Jsou však tance, u kterých je kostým i účes pevně stanoven. Je součástí daného kostýmu k příslušnému tanci či tanečním dramatu.

Poté, co si tanečnice vzájemně upraví vlasy, následuje líčení. Důležitá je silná vrstva "make upu" světlé barvy, skoro bílé, která pak ve večerním osvětlení nebo v záři slunečních paprsků dodává tanečnicím bělostného téměř porcelánového vzhledu. Důležité je líčení očí. Černá linka zvýrazní obvod očí i obočí. Stíny se skládají ze tří božských barev, pouze ve vnitřní části oka je výrazná červená. Po nakreslení tečky uprostřed čela a bílých tečkách na spáncích si tanečnice nalíčí ústa silnou červenou barvou stejnou jako barva laku na nehtech u nohou i rukou. Teprve když líčení je hotovo, tanečnice se začnou vzájemně oblékat.

Kostýmy si žádný tanečník nemůže obléci sám, neboť vyžadují omotávání, utahování a zašpendlování. Základem dívčích tanců je *sarong*, velký obdélníkový kus bohatě zdobené látky, který se omotá kolem těla jako sukně. V pase se pak upevní ještě černým svíracím pásem, *streples*. Na vrchní část těl se omotává několik metrů dlouhý zlatý pás látky o šířce asi 20 cm. Tanečnice se pak dle tance ozdobují ještě šperky, náhrdelníky, náramky. Muži mají oděv vícevrstevnatý, často se skládající z kalhot, suknice, haleny, kabátku, pláště, zbraně a opasku. U mužského oděvu nesmí chybět tzv. *keris*, posvátná balijská dýka, která se zastrkuje za opasek. U tanců *topeng* je *keris* velmi dlouhý a nosí se umístěn na zádech.⁸⁶ Pokud tanečník netančí v masce, líčí se velmi podobným výrazným líčením jako ženy.

Když jsou kostým i líčení hotovy, tedy fyzická příprava je dokončena, začnou se tanečníci připravovat psychicky. Společně se pomodlí v chrámu

⁸⁶ Viz.příloha: obr.č.57, s.137.

svého příbytku, či studiu, kde se k tanci připravují. Poté po přesunutí na místo představení se společně znovu modlí v chrámu v tom místě. Přinášejí obětiny a společně odříkávají mantry za hladký průběh představení. Modlí se i za dosažení *taksu*. Po skončení obřadu a jejich vystoupení, tanečníci již kratší modlitbou žádají v chrámu o *permit*, tedy o dovolení se vzdálit. Pokud se stane, že tanečník během svého výstupu se dostane do transu, což se nejčastěji stává u *wali* tanců, u tanců *Barong*, *Calonarang*, *Rejang*...poté je tanečník odnesen strážci obřadu do chrámu, kde je kněžím svatou vodou probuzen opět k vědomí.

5/8. Témata tanců/příběhy

Většina balijských tanců spojených s náboženským obřadem nemá vlastní příběh, pouze vyjadřují, nebo symbolizují nějaký úkon, jako oběť, víru v bohy, pokoru. Dramatické tance, většinou spadající již do skupin *bebal*i, vyjadřují spíše nějaký konkrétní lidský charakter, jako např. pralesního prince bránícího své království, božské vojáky chránící pokorné věřící, starého krále připravujícího se na svůj poslední den apod. Dramatické příběhy se pak objevují až v tanečním dramatu *Gambuh*, *Wayang Wong* aj., které čerpají především opět z hlavních eposů Mahábháraty a Ramajány, a z domácích lidových tradic. K jednotlivým příběhům více v samostatných pasážích o konkrétních tancích.

5/9. Trans⁸⁷

Trans je na Bali hojně provozován, je součástí téměř všech rituálů či náboženských obřadů. Má pro Balijsce velmi hluboký význam, neboť je to jeden ze způsobů komunikace s božstvy a s dušemi předků. Čistý transový tanec je prováděn v rámci náboženského obřadu, kam na prostor vyhrazený tanečníkům, jsou přiváděny nejčastěji dívky již v transovém stavu, ve kterém nadále tančí

⁸⁷ Viz.příloha: obr.č.59 a 60., s.138.

pro vybraná božstva. Druhou variantou jsou tance, jejichž součástí je trans, např. *Kecak* či *Barong*. Třetím projevem přítomnosti transu jsou chvíle, kdy tanečník upadne do transu při tančení běžného tance, který prvoplánově není transový. Stejně tak do transu mohou upadnout diváci při sledování takového tance. Obecně se věří, že veškerá taneční představení jsou obětí pro bohy, kteří jí přihlížejí. Pokud se jim představení líbí, nebo mají potřebu svým věřícím něco sdělit, nechají upadnout tanečníka či některého z přihlížejících do transu a využívají jeho těla ke komunikaci s přítomnými lidmi. Nejčastěji projevy transu dešifrují kněží, kteří odhalují, co chtěla konkrétní božstva sdělit. Nemusejí to být pouze božstva, někdy do tanečníků vstupují i přihlížející duše předků, kteří chtějí komunikovat se svými pozůstalými. Moderní vysvětlení transu, kdy se tanečník může do transu za pomoci hudby a silné energie produkované vírou přítomných, uvést sám, Balijsi naprosto odmítají. Pro ně je to něco daného, u čehož nepřipouštějí jiná vysvětlení. Jejich víra v nadpřirozené síly a bytosti je v tomto národě velmi hluboce zakořeněná.

Jako divák zvenčí shlédnete pravý trans pouze pokud se budete účastnit některé náboženské slavnosti, neboť turistická představení zahrnující „trans“, jsou pouze stavěná na oko divákovu a nejedná se o skutečný trans.

Během transu tanečník či věřící netuší, co dělá. Je zcela mimo naši realitu a ovládá věci, které třeba v běžném životě ani neumí. Tak se často stane, že dívka z davu, která upadne do transu je přenesena strážci ceremonie doprostřed na prostranství vyhrazené tancům, aby svými pohyby sdělila, co duch, do ní vstoupivší, chce. Často se jedná o dívku, která není tanečnicí. Sama jsem byla svědkem, že do transu upadla dívka, která seděla vedle mě a poté na prostranství mezi lidmi tančila překrásný *Legong*. Nedotančila ho a uprostřed tance se zhroutila. Když ji kněží v chrámu svatou vodou přivedli znovu k vědomí, dívka vůbec netušila, co se s ní po dobu transu dělo. Sama se divila, že tančila *Legong*, když tančit neumí a nikdy se žádným tancům neučila. Jsou to zvláštní nevysvětlitelné úkazy, kterých je na Bali spolu s transem spojeno několik. Dalším takovým příkladem jsou tanečníci, stařešinové, tančící v rámci

významné ceremonie ve vesnici Tenganan, jedné z původních balijských vesnic. Zde tanečníci v transu jedí šílené kombinace stravy. Například celé vajíčko zapíjejí olejem, sypou si do úst sůl a „hody“ dokončují ukousnutím hlavy živému kuřeti. V momentě, kdy kuřeti hlavu zakousnou, duch se uspokojí a z jejich těla odejde. V tu chvíli se tanečník z transu probere. Byla jsem opět svědkem neobvyklé situace, kdy poslední tanečník stále v transu odmítal nabízená kuřata a volal podivným jazykem, který dokázal rozluštit jen kněží, že musí on, duch, dostat černé kuře, jinak tanečníka z transu nepustí. Lidé sháněli po celé vesnici černé kuře, když ho konečně za půl hodiny přinesli a tanečník ho zakousl, jako mávnutím kouzelného proutku se z transu probral.

Transové tance spadají nejčastěji do skupin *wali*, které jsou zasvěceny pouze božstvům a z náboženského hlediska jsou nejvýznamnější. U těchto tanců se přítomnost transu přímo očekává.

5/10. Tance Wali

Tance *wali* jsou z hlediska náboženského nejvýznamnější. Jedná se o tance zasvěcené bohům, které nejsou určeny lidským divákům, ačkoli jim mohou přihlížet, na rozdíl od *wayang lemah*. Diváci však u těchto tanců zpravidla vidí tanečníky zezadu, neboť ti tančí směrem k oltáři. Tyto tance jsou doslova obětinou přinesenou obyvateli daného *banjaru* konkrétnímu božstvu. Každý tanec *wali* je spojen s jinou událostí, s jiným výročím či svátkem a má pevně daná pravidla. Například nejposvátnějším tancům *Sanghyang* často předchází i několika týdenní příprava tanečníků než mohou tančit před oltářem ve vybraný den. O tanečníky se v době příprav starají stařešinové a kněží, aby nedošlo k nějakému porušení náboženské tradice.

Wali tance se dají dále rozdělit na dvě skupiny. Tance obětní (*Rejang*, *Mendet*, *Gabor*, *Baris*, *Topeng Pajegan*...) a tance transové (*Sanghyang* tance

ve všech formách). Ačkoli u některých těchto tanců je patrný indo-javánský vliv, jedná se o tance čistě balijského původu.⁸⁸

5/10/a. *Berutuk*⁸⁹

Na Bali jsou dodnes původní tradiční vesnice tzv. *Bali Aga*. Jedná o obyvatele prehinduistické doby. Většina dnešních obyvatel přišla původně z asijské pevniny, kromě obyvatel žijících právě v těchto vesnicích. Jedná se o zcela jiné etnikum, které přijalo hinduismus po svém a proto tradice a ceremonie v těchto vesnicích se velmi liší od běžných rituálů balijského hinduismu. Jednou z těchto vesnic je vesnice Trunyan, která leží na druhé straně jezera Batur uprostřed kráteru. Jediná přístupová cesta do vesnice je přes jezero a je třeba se nechat převézt lodičkou. V této vesnici se nachází chrám Pancering Jagat. Chrám ukrývá velkou jámu, v níž je 3,6 metrů vysoká socha nahého muže, jenž má velmi zvětšené mužské genitálie. Jedná se o boha Ratu Gedé. Pouze muži mohou spatřit tuto sochu a přitom musí být také nazí a vzdát soše patřičný holt. Jednou za čas se na počest tohoto boha tančí jeden z nejpozoruhodnějších starých *wali* tanců, tzv. *Berutuk*. Pokud je ve vesnici epidemie nebo někdo zrovna umřel, ceremonie se zruší. Koná se nepravidelně podle toho, co určí kněží. Tanečníci jsou vybíráni z mladých mužů ve vesnici. Počet tanečníků se liší, podle toho, kolik v daný rok je vhodných kandidátů na tento rituální tanec, ale maximum je 21 tanečníků.

Vybraní mladí zdraví muži, odcházejí 42 dní před konáním ceremonie, z domovů žít do chrámu. Odtud musí jít na druhou stranu jezera, do vesnice Pinggan, kde natrhají speciální banánové listy na kostýmy. Šest týdnů před vystoupením nesmějí mít žádný styk se ženou a všech 42 nocí před stanoveným dnem rituálu, spí v chrámu u nohou sochy boha Ratu Gedé.

⁸⁸ RACKI, CHRISTIAN. *The Sacred Dances of Bali*. Denpasar-Bali: 1998, s.25.

⁸⁹ Viz.příloha: obr.č.61., s.138.

V den konání tanečního vystoupení, mladí muži, nyní již zvaní *taruna*, sestoupí do jámy k bohu, kde na sebe navléknou kostýmy. Ještě předtím je kněží posvěti a očistí rituálně svatou vodou a mantrami.

Maskování tanečníci v kostýmech z banánového listí postupně vycházejí z chrámu mezi diváky s výrazem divoké zvěře, ke které není radno se přibližovat. Nejposvátnější 4 masky vystupují naposled, jsou to charaktery prvního ministra, královnina bratra, královny a krále. Tyto čtyři masky jsou navíc zdobeny květy. Diváci se následně snaží přiblížit k některému z *berutuk* tanečníků a utrhout si část jejich listů z kostýmu. Věří se totiž, že tyto posvěcené suché banánové listy přinášejí domácnosti zdraví, klid a hojnost. Proto mnoho diváků riskuje, že když je *berutuk* přistihne a švihne je jako trest za krádež listu bičem, budou muset zaplatit do společné vesnické pokladny. Celý rituál končí večerním tancem krále a královny, kteří tančí starý tanec znázorňující namlouvajícího se kohoutka a slepičku. Masky jsou odneseny nakonec zpět do chrámu a uchovány na další festival, zatímco tanečníci v kostýmech naskákají do vody a nechají kostýmy odplout po jezeře. Touto společnou koupelí rituál končí.⁹⁰

5/10/b. *Rejang*⁹¹

Tanec *Rejang* má několik forem. Buď je tančen kteroukoli ženou z vesnice nebo naopak pouze mladými dívkami často prepubertálního věku. Tyto dívky tančí ve speciálních kostýmech s pokrývkami hlav zdobenými květy a palmovými listy. Samotnému tanci před oltářem předchází průvod dívek tančících v průvodu jdoucím z vesnice do chrámu.

Tance *Rejang* jsou čistou taneční obětí a nemají dramatickou formu.

⁹⁰ I MADE BANDEM. Balinese dance in transition. Oxford 1995, s.7.

⁹¹ Viz.příloha: obr.č.62-65, s.138-139.

5/10/c. *Baris Gedé*⁹²

Baris znamená v překladu řada. Odkazuje na řadu, či vojenský útvar králových vojáků a strážců. Tento tanec je tančen dospělými muži a předvádí jejich fyzickou zdatnost a schopnost boje. Řady „vojáků“ jsou tvořeny až 60ti tanečníky, kteří během tance spolu bojují, pokřikují, jednohlasně hýkají a pískají. Jedná se o dokonalou souhru tanečníků jak v tanečních krocích, tak zvukových projevech. Tento tanec je doprovázen pouze jedním gamelanem. *Baris Gedé* může být tančen na místě v chrámu nebo také může být tancem „putovním“, kdy tanečníci tanečním krokem obcházejí vesnici a gamelan jde s nimi. Tito tanečníci reprezentují strážce sezvaných božstev.

Je celkem 27 druhů tanců *baris*, liší se dle zbraní, které vojáci nesou. Mohou to být štíty, meče, kerisy nebo velké oštěpy. Všechny tyto zbraně musí být nejdříve rituálně očištěny, než jsou použity k tanci. Pokrývka hlav tanečníků je však u všech modifikací tohoto tance stejná - typický *gelungan* trojúhelníkového tvaru zdobený chrastícími mušlemi je nezbytnou součástí každého tanečníka tance *baris*.

Baris Gedé je v podstatě mužským protějškem čistě ženského tance *Rejang*.

5/10/d. *Gabor a Mendet*⁹³

Tyto chrámové tance jsou nejčastěji tančeny v době *Odalanu*. Jejich upravené verze mají zdobené kostýmy, ale v původním tanci, který je dodnes nejčastěji provozován, nejsou kostýmy nutné a ženy i muži, kteří tyto tance tančí, se oblékají pouze do tradičního chrámového oděvu jako ostatní věřící. Tyto tance mají funkci přinesení obětí bohů. Kněží připraví konkrétní obětiny a u *Gaboru* ženy potom v řadách tyto obětiny tanečním krokem nosí k oltáři, aby se vzápětí vrátily na začátek, vzaly jinou obětinu a celý postup opakovaly.

⁹² Viz.příloha: obr.č.66-72, s.140-141.

⁹³ Viz.příloha: obr.č.73 a 74, s.142.

Přítom je doprovází ženský pěvecký chór, který zpívá *Wargasari*, posvátnou píseň.

Mužskou obdobou *Gaboru* je *Mendet*, kdy muži tančí s obětínami taktéž pouze v tradičním oděvu, ale nemají vrchní část oděvu, jsou tedy polonazí. Rozdíl je v tom, že *Gabor* je tančen pozdě v noci, zatímco *Mendet* se tančí za bílého dne. Když všechny obětiny u *Gaboru* i *Mendetu* jsou umístěny na oltář, započne samotná motlitba, kdy před oltář usednou všichni věřící a následují kněžího v obřadu ve společné motlitbě, čímž je ceremonie odalanu zakončena.

5/10/e. Sanghyang

Sanghyang znamená doslova “nebeský či božský“. Jde o rituální transové tance, jejichž pomocí tanečník vstupuje do změněného stavu vědomí nazývaného *kerawuhan* (příchod) nebo *nadi* (počátek). V tomto stavu je nejbližší v kontaktu s božstvy nebo dušemi předků.

Tance *Sanghyang* mají několik forem. Dříve sloužily na zahnání epidemií, vyhnání ďábla z vesnice a zažehnání katastrof. Dnes se provozují jako stará tradice po předcích. Z původně 20ti druhů *Sanghyang* se dnes tančí pouze 4: *Sanghyang Dedari*, *Sanghyang Deling*, *Sanghyang Jaran* a *Sanghyang Bumbung*.⁹⁴

Sanghyang Dedari⁹⁵ znamená božské víly či nymfy. Tyto víly jsou vybírány z děvčat nejčastěji příslušících k rodině kněžího v dané vesnici a jejich věk musí být mezi 8 a 13lety. Jedná se o 2 dívky, které ještě nemají menstruaci. Tyto dívky jsou na tanec připravovány několik dnů i týdnů před samotným vystoupením. Jsou udržovány v naprosté čistotě a jejich chodila se nesmějí dotknout země až do samotného tance před oltářem, kam jsou přineseny na ramenou mužů. Tyto tance jsou tančeny nepravidelně, dle potřeby, někdy, když nehrozí nebezpečí nejsou tančeny i několik let. Tanec se podobá

⁹⁴ RACKI, CHRISTIAN. *The Sacred Dances of Bali*. Denpasar-Bali: 1998, s.39.

⁹⁵ Viz.příloha: obr.č.75-77, s.143.

tanci *Legong* s tím rozdílem, že zde dívky nejsou školeny v tanci, naopak jsou to služebnice chrámu, o který se starají a učí se u kněžského posvátným písním a mantrám. Tanec do nich „sám vstoupí“ během jejich transu, do kterého je kněz uvede již před samotným nástupem do *jeroanu*. Dívky po celou dobu tančí se zavřenýma očima.

Do transu jsou uvedeny následujícím způsobem. Nejprve jsou kněžími a jejich pomocníky vybrané dvě dívky usazeny na nádvoří, kde je sbor žen zpívající posvátné písně *Kidung*. Dívky klečí před kněžími a vdechují hořící vonné tyčinky zatímco pomocníci kněžského kladou kolem dané obětiny. Po hodině i více dívky upadnou na záda se zavřenýma očima a pak jsou přeneseny muži do *jeroanu*, kde začnou ladně tančit. V tom momentě ženský chór utichne a je nahrazen mužským sborem *Cak*, který zrychluje a zpomaluje tempo několika hlasého zpěvu „cak cak“. Následně je před dívkami zapálen oheň. Jako doklad toho, že do nich skutečně vstoupila božstva, dívky vstoupí do rozžhaveného popela a bosýma nohama se procházejí po uhlících. To, že necítí bolest ani jejich chodidla nejsou popálena, je důkazem božstva, které do nich vstoupilo a skrz ně hovoří k věřícím. Když posvátným jazykem sdělí přítomným, co je třeba, dívky jsou odneseny k oltáři, kde jsou z transu probrány svatou vodou.

Sanghyang Deling má stejný postup jako *Sanghyang Dedari*, s tím rozdílem, že ženský chór je zde nahrazen gamelanovým triem a před dívkami jsou postaveny dvě loutky, za které tahají sem a tam, dokud se neuvedou do transu.

Sanghyang Jaran ⁹⁶ je čistě mužskou záležitostí. Jedná se opět o transový tanec tančený dvěma muži popřípadě samotným kněžími. Tanečník tančí na loutce tvaru koně (*jaran* = kůň) za doprovodu chóru *cak*. V transu pak tanečník přeskakuje oheň a tančí po žhavém popelu.

⁹⁶ Viz.příloha: obr.č.78, s.144.

Při tanci *Sanghyang Bumbung* je před 12 tanečnic umístěno na oltáři v *jeroanu* 12 loutek, šest mužského charakteru a šest ženského charakteru. Zpívá přitom ženský i mužský chór. Po delší době tanečnice upadnou do transu a postaví se do dvou řad. V tu chvíli vstupuje šest mužů, tanečníků, kteří se napijí posvátného nápoje, který je taktéž uvede do transu a poté tančí před loutkami až jeden z nich si nasadí masku Rangdy a tím tanec ukončí.⁹⁷

5/11. Tance Bebali

Ačkoli slovo *bebali* znamená oběť, nejsou tyto tance nezbytnou součástí rituálů, jsou spíše doprovodným prvkem ceremonií. Všechny tyto tance jsou dramatické, často doprovázeny slovem či písní a jsou určeny jak božstvům, tak lidem. Jejich původ na rozdíl od tanců *wali* je hindu-javánský. Často jsou tyto tance spjaty s královským dvorem a to nejen svým původem vzniku, ale i charaktery objevujícími se v těchto tanečních dramatech. Jedná se o princezny, krále, ministry...

5/11/a. *Gambuh, taneční drama*⁹⁸

Je to nejstarší forma tanečního dramatu na Bali vůbec. Pochází z Jávy z 11. stol. Na Bali se dostala někdy ve 14. stol. Dodnes tak ukazuje čas a zvyky té doby, velkých království, jako byl Majapahit. *Gam* (život) a *buh* (král), jde tedy o příběhy králů z východní Javy. Příběhy často vycházejí z *Malat* či *Panji* legend. Panji, princ z Koripanu, neporazitelný v bitvě, hledá svou milovanou princeznu Candru. Často tak prochází mnohými úskalími, bojuje na straně práva a spravedlnosti, než najde svou milovanou, která je buď ztracena nebo unesena zlým králem. Šťastný konec tak symbolizuje vyváženost života, znovu nastoluje rovnováhu po vládě zla. Celé drama je hráno v jazyce *kawi*, staré formě javánštiny, které většina Balijců nerozumí, proto postavy sluhů jsou

⁹⁷ RACKI, CHRISTIAN. The Sacred Dances of Bali. Denpasar-Bali: 1998, s.40.

⁹⁸ Viz.příloha: obr.č.79-82, s.144-145.

současně překladateli do balijštiny. Původně *Gambuh* trvalo i několik dní, dnes je jeho forma ustálena na několika hodinové produkci. Až do 20.stol.bylo *Gambuh* hráno pouze muži, dnes jsou postavy rozděleny zhruba na polovic mezi muže a ženy zároveň. *Gamelan Gambuh* je jedinečný ve svých hudebních nástrojích, skládá se totiž převážně z bezmála metru dlouhých píšťal, *suling*, které dokážou zahrát více než dvě oktávy, dále bubnů a houslíček, *rebab*. Zpěv i tanec protagonistů musí přesně korespondovat s hudebním doprovodem, navíc má přesně dané odstíny a polohy hlasu pro *keras* a *halus* charakter. Z toho plyne značná obtížnost zvládnutí této staré formy tanečního drama.

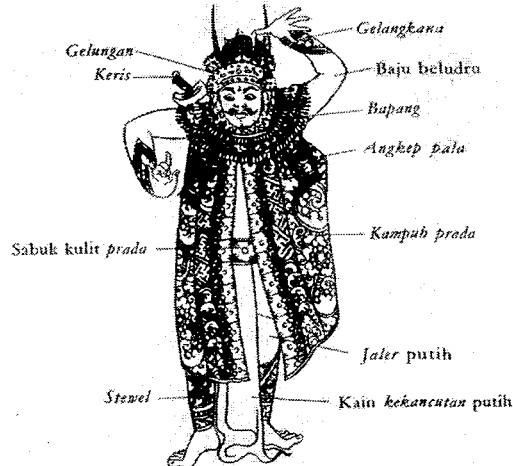
Než se započne samotné drama, je obětováno démonickým i božským silám. Hudba uvede první tanečnici, Condong, služebnou krásné princezny Putri. Ta dále přizve Kakan-Kakan, dvorní dámy. Teprve poté vstupuje Putri, aby chvíli tančila s Condong a poté zpěvem v řeči kawi konverzovala s Kakan-Kakan. Stěžuje si na to, že byla unesena cizím králem a odpoutána tak od svého milovaného krále Panji. Condong překládá její řeč do běžné balijštiny. Když skončí toto interludium, vstoupí mužské charaktery, Demang a Tumeng, královi sloužící, kteří často tančí stylem napodobujícím zvířata, a Arya-arya, princovi vojáci. Do jejich vojenského tance vstoupí Patih Tua, letitý první ministr. Za ním následuje Panji, který předvádí noblesní tanec, zatímco ho prokládá svými recitacemi. Je následován Semarem, dvorním klaunem.

V druhé části se Panji převlékne za fyzika-lékaře a v tomto přestrojení pronikne do protivníkovy paláce. Tento úsek jeho putování je vyprávěn s velkým smyslem pro humor.

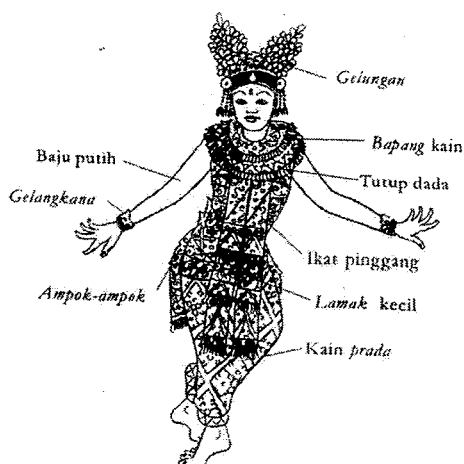
Ve třetí fázi hry se zjevuje neobratný král Prabu se svým ministrem Patih Agung a jeho klaunem Penasarem. Stěžuje si na to, že se nemůže zmocnit princezny a dostát své mužské povinnosti a žádá ministra o lék pro jeho mužství. V tu chvíli se zjevuje Panji, co by lékař, a tajně odhalí princezně svoji totožnost. Následuje jejich společný tanec lásky. Panjiho klaun, Semar, překládá a komentuje jejich lásku obscénními gesty. Prabu odhalí lékařův původ a následuje boj. Tento závěrečný tanec je jedinečný tím, že kombinuje

vznešený tanec *baris* s komickým tancem dvou klaunů. Dochází k vítězství Panjího a ke šťastnému konci.

Na *Gambuh* je jedinečné to, že za 400 let si téměř zcela toto taneční drama zachovalo svůj vzhled a stalo se zdrojem mnoha pozdějších dramatických forem, jako *Wayang Wong* nebo *Arja*.⁹⁹

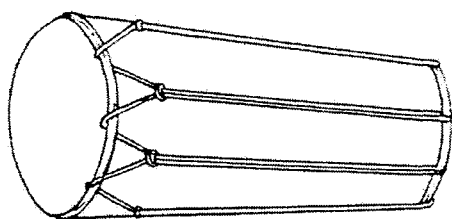


Jemný a tvrdý mužský charakter v Gambuh

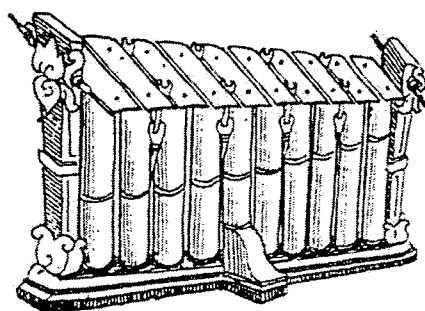


Jemný a tvrdý ženský charakter v Gambuh

⁹⁹ RACKI, CHRISTIAN. The Sacred Dances of Bali. Denpasar-Bali: 1998, s.50-53.

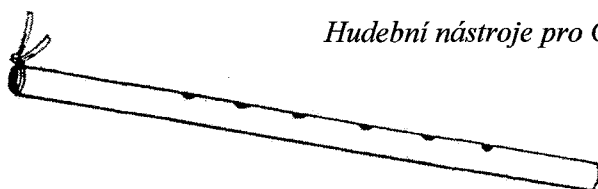


Kendang



Gender wayang

Hudební nástroje pro Gambuh



Suling

5/11/b. *Arja*

Arja je malá balijská opera, která je tančena buď dospělým souborem nebo mladými dívkami. *Arja* může zpracovávat mnoho témat, ale vesměs se jedná o témata indického či javánského původu. *Arja* na rozdíl od *Gambuh* je zpívána v balijsčině a v dnešní době se těší velké oblibě u diváků i kvůli hojnosti komických postav. Původně mužské zpěváky a tanečníky nahradily v hlavních rolích ženy. Ty dnes musí sladit náročné pohyby a gesta s frázováním zpěvu. To vyžaduje jejich školenost ve zpěvu i tanci. Mnohé svým jedinečným uměním se staly slavné po celém Bali. Zatímco v *Gambuh* jsou tématem staré javánské romance Panji a v *Parwě* Mahábhárata, tak *Arja* zpracovává staré čínské příběhy plné vášně. Hlavní role jsou vždy ženské a nemaskované, zatímco zvýšený počet maskovaných klaunů je hrán muži.¹⁰⁰

¹⁰⁰ SPIES, WALTER; DE ZOETE, BERYL. Dance and Drama in Bali. Singapore: 2002, s.196-198.

5/11/c. *Parwa*

Parwa je obdobou *Wayang Wong*, s tím rozdílem, že zatímco *Wayang Wong* zpracovává slavný epos Ramajána a jedná se o maskované taneční drama se silným vlivem wayang kulit, tak *Parwa* je nemaskované taneční drama se silnou hudební a pěveckou složkou, které zpracovává druhý významný epos, Mahábháratu. Taneční styl je obdobný *Gambuh*, ale hudební repertoár a styl dialogu jsou wayangovou záležitostí.¹⁰¹

5/11/d. *Baris tunggal*¹⁰²

Nejznámější vedle *Baris Gedé*, který probíhá v *jeroan*, je *Baris Tunggal*, který se z *Baris Gedé* vyvinul. Na rozdíl od *Baris Gedé* vystupuje zde bojovník sólo beze zbraní. Důraz je tu kladen na jeho duševní rozpoložení. Jeho oči těkají ze strany na stranu po nepřítelích.

Je to jeden z prvních tanců vůbec, který se začínající mladý balijský tanečník učí.

Baris Tunggal



Legong



¹⁰¹ SPIES, WALTER; DE ZOETE, BERYL. Dance and Drama in Bali. Singapore: 2002, s.78.

¹⁰² Viz.příloha: obr.č.83 a 84, s.145-146.

5/11/e. Legong

Legong nese v názvu elegantní tanec spojený s hudbou (*leg* = elegantní pohyb, *gong* = hudba). Tyto tance často vyjadřující krátkou zápletku nebo pocity, byly původně určeny pouze předpubertálním dívkám. To stále platí v případě *Legong Ratu Dedari*, který patří mezi *wali* a je tančen v *jeroan*.

Legong je jedním z nejoblíbenějších tanců na Bali díky své „líbivosti“. Je tančen třemi krásnými mladými dívkami ve zdobených kostýmech. Je vrcholem ženskosti a ladných balijských tanečních pohybů. Někdy tento tanec bývá *bebali* tancem, někdy pouhým *balih-balihan*.

Druhů *Legong* je nespočet, jsou vesměs tančeny dívkami, obvykle dvěmi až třemi. Dnes ale existuje již celá řada nových choreografií i pro skupinový *legong*.

Nejznámějším druhem *Legongu* je ***Legong Keraton***¹⁰³, v němž vystupují tři tanečnice. Nejprve tančí sólo Condong, služka, která uvede následný tanec dvou královských sester. ***Legong Jobog*** je tančen dvěma tanečnicemi předvádějící boj mezi dvěma opičími bratry, králi Subali a Sugrivou. ***Legong Lasem*** vypovídá o věznění princezny Langkesari králem Lasem. Její rodina pak bojuje o její vysvobození. Patří k nejuváděnějším formám *legongu*.

První se na jevišti objevuje drobná dívenka, Condong, služka princezny. Její tanec je jakýmsi úvodem dvou hlavních charakterů, krále Lasem a princezny Rangka Sari. Condong než odejde ze scény přivítá obě vznešené postavy a dá každé po jednom vějíři. Chvilí ještě tančí všichni tři a pak Condong mizí. Král se snaží princeznu získat, ta ho odmítá a sděluje mu, že ji může získat pouze, pokud přemůže prince Panjího, kterému se zasnoubila. Král odchází, aby bojoval s Panjim, když tu se na scénu vrací Condong, tentokrát převlečena za posvátného ptáka Guwak a varuje krále, že bude přemožen. Bojují spolu, až je král poražen a princezna osvobozena.

¹⁰³ Viz.příloha: obr.č.85, s.147.

5/11/f. *Kebyar*

Tance zaměřující se na rychlé energické pohyby, střídání temp, změny duševního rozpoložení a rychlé pohyby očí. Patří sem tance jako *Teruna Jaya*, *Palawakia* a *Kebyar Legong*. Zvláštním druhem jsou druhy taneční formy předváděné v sedě, jejichž choreografem byl na počátku 20.století jeden z nejlepších tanečníků a choreografů vůbec, Mario. Jsou to *Kebyar Duduk*¹⁰⁴ (*duduk* znamená sedět) a *Kebyar Terompong*¹⁰⁵, který též probíhá víceméně v sedě, ale navíc tanečník hraje na *reyong*, jeden z nástrojů gamelanu.

Kebyar duduk není dramatickým tancem, ale je velmi emotivní. Tanečník během tance sedí a tančí pouze horní polovinou těla s vějířem, přičemž střídá velmi obratně a rychle emoce ve tváři, od smutku, přes melancholii až po vztek, vše v dokonalé souhře s gamelanem.

5/11/g. *Topeng, maskované tance*

Topeng znamená v indonéštině maska. Název je odvozen od slova „tup“, což znamená zakrývat. Všechny tyto tance jsou hindu-balijského původu a zachovávají si na Bali živou tradici více než tisíc let. Maskované tance, komické i vážné, jsou bebalí záležitostí. Pouze jeden druh, *Topeng Pajegan*, je čistě *wali* uměním. V topengu je několik charakterů pevně daných, které se nadále objevují téměř ve všech druzích topeng dramatu či samostatně jako součást ceremonií.

Topeng Dalem¹⁰⁶

Tento charakter vyjadřuje vznešenou postavu (krále, prince, ministra...) Maska charakterizuje inteligenci a vznešenost. Dalem je obvykle krásný, hrdinného romantického vzhledu. Maska často vystupuje v sérii výstupů masek topeng jako 4.v pořadí. Někdy vystupuje samostatně v tanci Topeng Manis nebo Arsa Wijaya. Bílá barva na masce symbolizuje čistotu a morální

¹⁰⁴ Viz.příloha: obr.č.86, s.147.

¹⁰⁵ Viz.příloha: obr.č.87, s.147.

¹⁰⁶ Viz.příloha: obr.č.88, s.148.

vznešenost. Uprostřed čela mezi obočím je umístěna zlatá ozdoba, nazývaná *cuda manik*, která reprezentuje třetí oko a je symbolem Dalemovy inteligence a vědomostí.¹⁰⁷

Topeng Penasar

Tato polomaska znázorňuje králova nebo ministrova sloužícího. Polomaska umožňuje, že charakter může mluvit a zpívat ve svém komickém dialektu. Komunikuje nejen se svým pánem, ale i s publikem, které rozesmívá svým břitkým inteligentním humorem. Je častým komentátorem děje.

Topeng Tua¹⁰⁸

Jedná se o charakter starého krále nebo ministra. Během tance maska střídá prudké taneční pohyby znázorňující momenty zašlé síly a slávy s neutuchající odhodlaností, ale s pomalými usedavými pohyby, naznačujícími stáří a koleny, které již odhodlání neposlouchají. Je to směsice vznešenosti, zašlého mládí a smutku. Je to výstup “tanečníka“, který se chystá na své “poslední vystoupení“ s odhodlaností a vznešeností.

Těchto charakterů je samozřejmě mnohem více, většina z nich jsou pak součástí **drama Topeng**¹⁰⁹. Všechny postavy tohoto dramatu jsou maskovány. Ději většinou předchází výstup několika samostatných topeng charakterů, jako *Topeng Keras*, *Topeng Tua*. Následuje postupně příchod prvního a druhého vypravěče, *Panasara Kelihana* a jeho mladšího bratra *Panasara Cenikana*. Ti mají pouze polomasky, aby mohli mluvit. Obvykle nastolí konkrétní problém, který se bude v ději řešit. Poté usednou na zem čelem k *langse* a čekají na příchod krále, *Dalema*. Ten vtančí na scénu s bílou maskou s lehkým úsměvem, typickým pro *halus* charaktery. Za krále, který nemluví, promlouvají jeho sluhové. Sněmu se zúčastní i klaunovské postavy vesničanů, *Topeng Bondres*. Dobrý král spor vždy vyřeší a v úctě všech přítomných odchází. Na závěr, tak jako v *Topeng Pajegan*, přichází *Topeng Sidhakarya*¹¹⁰, aby uzavřel celou

¹⁰⁷ SLATTUM, JUDY. Balinese Masks – Spirit of an Ancient Drama. Singapore: 2003, s.40.

¹⁰⁸ Viz.příloha: obr.č.89 a 90, s.148.

¹⁰⁹ Viz.příloha: obr.č.91 a 92, s.148.

¹¹⁰ Viz.příloha: obr.č.93-95, s.149.

ceremonii svým tanečním obřadem. První zmínka o tomto maskovaném dramatu je již z 8.stol. Dnes se hraje pro *Odalang*, oslavy chrámu, téměř všude po ostrově.

Topeng Pajegan, jediný maskovaný tanec, respektive série maskovaných tanců, spadající do *wali* skupiny. Jedná se o sérii maskovaných tanců předváděných pouze jedním tanečníkem zpodobňujícím různé charaktery. Nejčastěji tance jdou v pořadí *Topeng Keras*, *Topeng Tua*, dále několik druhů, 2-3, *Topeng Bondres*, komických topeng tanců. Na závěr vždy vystoupí *Topeng Sidhakarya*, kněží, který tanečním krokem nese misku s obětinami, z níž rozhodí na čtyři strany rýži, na znamení hojnosti a štěstí pro všechny, a poté vybere nějaké z přítomných dětí, kterému předá starou čínskou minci s otvorem uprostřed, symbolem prosperity. Topeng Pajegan smí tančit právě kvůli důležitosti tohoto posledního charakteru pouze kněží, bráhmani, se znalostí celé funkce obřadu, jeho postupů a filozofie.

Topeng Prembon

Prembon znamená namíchaný, vystupují zde totiž jak maskované postavy, tak i nemaskované charaktery z operetní dramatické formy *Arja*. Ty jsou většinou hrány ženami, které střídají zpívané slovo s mluveným. Tento druh maskovaného tanečního drama je v dnešní době obzvlášť populární.

Variant topengů je nespočet, např. existuje i tzv. ***Topeng Sakti***, kde se všech rolí ujímají ženy.

5/11/g1. Výroba masek ¹¹¹

Všechna vystoupení s maskami patří nejen k nejoblíbenějším, ale také k těm nejposvátnějším, neboť maska má svou vlastní *taksu* a může v ní být božská síla. Proto tolik záleží už na samotné výrobě masek. Kněží, řezbář a vesničané vyberou společně ten správný den na poražení stromu určeného k vyřezání masky. Pokud se jedná o tak posvátnou a jedinečnou masku jako je Barong, tak celý proces výroby od samotného výběru stromu trvá až šest měsíců. Důležitý je i výběr dřeva, ze kterého bude maska zhotovena. Mezi posvátné stromy patří

pule, *waru taluh*, *kayu kepa*, *kayu jaran* a *kayu rangdu*.¹¹² Pro běžné masky je používáno dřevo stromu *pule*. *Kepuh* i *pule* jsou silná ale měkká dřeva vhodná k řezbě. Mají světlý odstín vhodný k malbě a navíc se hojně vyskytují po celé JV Asii. Ze stromu je vyříznut pouze nutný kus ke zhotovení masky. Ještě předtím, než strom může být zaseknut, je nutné obětovat jak božstvům místa, tak spiritu stromu. Dřevo je následně odneseno do chrámu, kde dochází k prvotním krokům vzniku masky. Dřevo v chrámu musí schnout minimálně šest měsíců. V případě, že se nejedná o výrobu masky na zakázku, tak výrobce masky nejprve pozoruje dřevo a čeká, až do něj vstoupí boží vnuknutí, jakou masku zhotoví. Než začne s vyřezáváním musí obětovat slunečnímu bohovi, Bhataře Surya, a Taksu, duchovi inspirace a talentu. Poté jsou dřevo i nástroje posvěceny svatou vodou. Když je maska vyřezána, následuje dlouhý proces barvení. Základní pigment se získává mixováním kamenů, rybích nebo prasečích kostí, a vařené ryby či kraví kůže. Dále se nanáší až 40 druhů barev, po nanesení každé z nich se maska musí nechat nejprve zaschnout, než se nanese další barva. Poslední se zhotovuje obočí a vlasy z kozí srsti. Následuje řada obřadů, než masku může tanečník obléci na obřadní tanec. Masku se nesmí dotknout nohou, v tom případě jí musí být provedena očistná ceremonie. Tanečník často s novou maskou dokonce i spí, a to tak, že masku má zavěšenou oproti sobě nebo nad sebou a věří, že její síla do něj vstoupí během spánku.¹¹³

5/12. Tance Balih-balihan

Do této skupiny se běžně řadí všechny *tari lepas*, nedramatické tance. Zahrnují sem však i *kecak*, který je dramatický, ale vznikl jako čistá zábava pro publikum. *Balihan* totiž v překladu znamená podívaná. Jedná se tedy o tance,

¹¹¹ Viz.příloha: obr.č.96-98, s.150.

¹¹² SLATTUM, JUDY. Balinese Masks – Spirit of an Ancient Drama. Singapore: 2003, s.23.

¹¹³ SLATTUM, JUDY. Balinese Masks – Spirit of an Ancient Drama. Singapore: 2003, s.23-27.

kteřé nemají nic společného s náboženských obřadem a jsou čistě tanečně-divadelní zábavou pro diváky.

5/12/a. *Kecak*¹¹⁴

Kecak neboli opičí tanec. Původně patřil sbor mužů dokola v různých obměnách zpívajících slabiky *cak cek* mezi tance *Sanghyang*. Později kolem r.1930 se ustálila dnešní forma *kecak*, kde chór tvořený až stovkou polonahých mužů více jak hodinu zpívá opičí píseň „cak cak cak“ v několika tóninách a rychlostech a udržuje tak tempo představení, jemuž v tomto případě chybí gamelan. V kruhu, který tvoří sbor kolem plápolajícího ohně, se pak odehrává zkrácený příběh Ramajány. Dnes tato forma *kecaku* je pořádána pouze pro turisty jako podívaná.

5/12/b. *Janger*

Janger znamená tanečník. Tato nová taneční choreografie vznikla ze *Sanghyang* tanců. Inspirována je tanci *Rejang* a *Baris Gedé*. Jedná se o kombinaci 12 dívek a 12 chlapců, kteří na scéně vytvoří čtvercové postavení, kdy dívky klečí a chlapci za nimi sedí. Společně zpívají sborové písně a „namlouvají se“. Tento tanec se na Bali objevil ve 30.letech 20.století a je silně ovlivněn balijskou, javánskou i evropskou kulturou.

5/12/c. *Joged*

Joged ve staré javánštině znamená tanečnice. Je to tanec oslavný, tančí se na oslavu sklizně, na svatbách či výročích. Jedná se o čistě společenskou zábavu, kdy na jevišti se střídají krásné dívky, které tančí a přitom si vždy vyzvou z diváků nějakého muže, aby tančil s nimi. Tanec připomíná slepičku a kohoutka, přičemž „kohoutek zlobí“ a chce „slepičce“ stále sáhnout na zadek. Ona ho na oplátku vždy škodolibě přetáhne její zbraní, vějířem. Tento flirtovací namlouvací tanec je velmi oblíbený u obecnstva.

¹¹⁴ Viz.příloha: obr.č.99-103, s.151.

5/13. Moderní proudy, choreografové 20.století

Mezi lety 1940-60 začaly hojně vznikat nové formy tanců a to především tance pro ženy znázorňující mužské charaktery. Choreografie se zaměřují hlavně na duševní rozpoložení postav a vyjádření expresí. Sem patří tance jako *Margapati*, z r.1942, předvádějící pralesního krále připravujícího se na příchod nepřátel. *Panji Semirang*, z r.1943, kdy se princezna Candra převlečená za muže vydává hledat svého prince Panjiho. Autorem choreografie obou těchto dnes velmi oblíbených tanců byl jeden z nejúspěšnějších choreografů 20.stol., *I Nyoman Kaler*.

V 60.letech 20.století si prezident Sukarno objednal tance, které by v duchu proletariátu ukazovali lid při práci. Tak vznikly tance *Nelayan*, znázorňující rybáře, *Temun*, předvádí ženy při vyšívání, *Tani*, zachycující farmáře.

Mezi nové formy patří také *Sendratari*, což je taneční útvar skládající se až ze 100tanečníků, kteří se pohybují bez dialogu, pouze se zvýrazněnými gesty a expresí ve tvářích. Celý děj jako u stínového divadla pak řídí a vypráví *dalang*.

V *Drama Gong* zase každý pohyb tanečníka přesně sleduje hudební doprovod. *Gong Kebyar*, komická opera, téměř bez tance, nejbližší našemu divadlu evropskému.

V 80.letech 20.stol. vrcholila činnost dalších velkých choreografů. Mezi nimi *I Wayan Dibia*, jehož dílem je například vítací tanec *Puspawresti* nebo *Wira Yudha*.

Satya Brasta je dílem *I Nyomana Cerity* a zachycuje bitvu mezi Gatotkacou a Karnou, kdy několik tanečníků-bojovníků za pomoci deštníků předvedou celou bitvu mezi Gatotkacou a Karnou.

6.

PŘEDSTAVENÍ NA POMEZÍ LOUTKOVÉHO A TANEČNÍHO DIVADLA

6/1. Wayang Wong¹¹⁵

Spojitost s loutkovým divadlem wayang kulit vyplývá už ze samotného názvu. „*Wayang*“ = loutka, „*wong*“ = člověk, tedy loutkové divadlo, kde loutky nahrazují lidé. Na Bali se vyskytují dva druhy divadla wayang wong: *Wayang wong parwa* a *Wayang wong Ramayana*. Stejně jako wayang kulit parwa tak i wayang wong parwa čerpá náměty z Mahábháraty, zatímco wayang wong Ramayana z Ramajány. Wayang wong parwa je hrán herci bez masek, kromě postav klaunů, zatímco wayang wong Ramayana je hrán pouze tanečníky v maskách. Na Bali se používá pro wayang wong parwa zkráceného označení Parwa a označení wayang wong pouze pro wayang wong Ramayana.

Kdy přesně se wayang wong na Bali začal hrát je zatím stále jen domněnkou. Nejstarší dochovanou zmínku o tradičním balijském tanečním vystoupení máme z roku 896 n.l. v podobě zápisu na měděnou desku, který nese název *Pracasti Bebetin*. Tento zápis pochází z doby vlády krále Ugrasena a zmiňuje se o výskytu tance na hinduistickém královském dvoře. Zde zmiňovaný výraz „*parbwayang*“ mnozí pokládají právě za wayang wong. Další zápis na měděné desce z r.1045 n.l. pochází z oblasti Tabanan, ve středním Bali, a nese název *Pracasti Gurun Pai Pandak Bandung*. Zde se již píše o maskovaných tanečnících, hercích, muzikantech, klaunech a loutkovodičích, z čehož vyplývá, že představení podobné dnešnímu wayang wong již existovalo v 11.století. Od 12.století se již v Indonésii užívalo označení wayang wong. Dokazuje to dochovaná báseň *Sumanasantaka* napsaná v době království Kediri (1045-1222 n.l.) na východní Jávě. Tato historická báseň popisuje narození krále Dacarathy, otce Rámy. Báseň byla napsaná

¹¹⁵ Viz.příloha: obr.č.104-108, s.152.

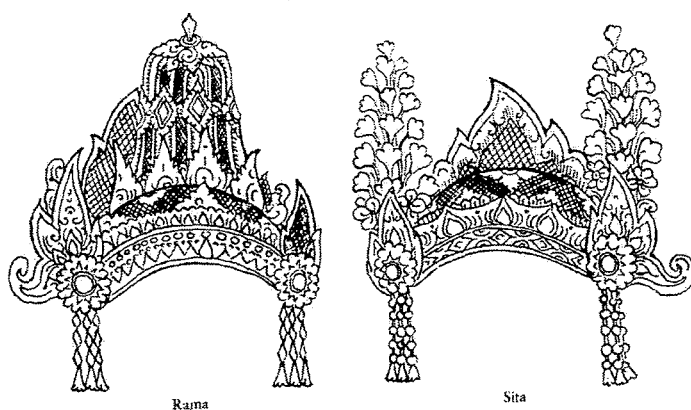
mužem jménem Mpu Monaguna a byla věnována králi, Cri Jayawarsovi, v roce 1104 n.l. V jednom z veršů se vyskytuje termín wayang wong, když básník popisuje jak tato hra těšila a bavila diváky.

Dle balijské tradice se wayang wong na Bali zrodil, když si král království Klungkung, I Dewa Gedé Kusumba (1775-1825), objednal u svých předních tanečníků novou formu tanečního dramatu, která by užívala posvátnou kolekci zvířecích masek, jež byla součástí králova pokladu. Prý si kladl podmínku, že téma má být čerpáno z Ramajány a tanečníci mají nahradit loutky stínového divadla.

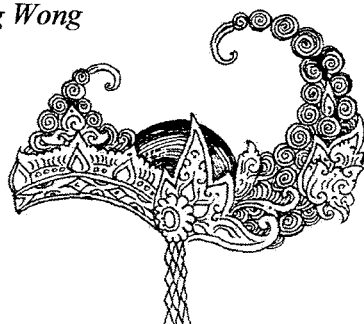
Dnešní podoba wayang wong na Bali nese prvky starého tance Gambuh, loutkového divadla, a zvířecích pohybů předhinduistických animistických rituálů. Abychom pochopili význam wayang wong pro Balijsce, je nutné přiblížit také filozofii, která je v tomto druhu divadla obsažena. Základem jsou tři principy tzv. *awig tiga*; jednotlivě *desa*, *kala*, *patra*. *Desa* odkazuje na místo, kde se představení koná, *kala* odkazuje na čas, v jakém se představení odehrává, a *patra* přibližuje situaci herců a vesničanů, kteří si představení objednali. Ta je zvláště důležitá, neboť právě okolnosti, za kterých se bude představení hrát, typ oslavy, čemu je zasvěcena, a jaké publikum bude přihlížet, utváří konečnou podobu jednotlivých představení. Z toho důvodu se představení od představení velmi liší. Ve wayang wong je důležitější narativní projev než samotný tanec. Wayang wong spadá do skupiny umění bebalí. Jsou však také místa, vesnice, na Bali, kde wayang wong plní funkci wali, při níž je důležitější taneční projev a především náboženská funkce celého rituálu, kterým v tomto případě wayang wong je. Wali wayang wong nalezneme např. ve vesnici Tejakula.

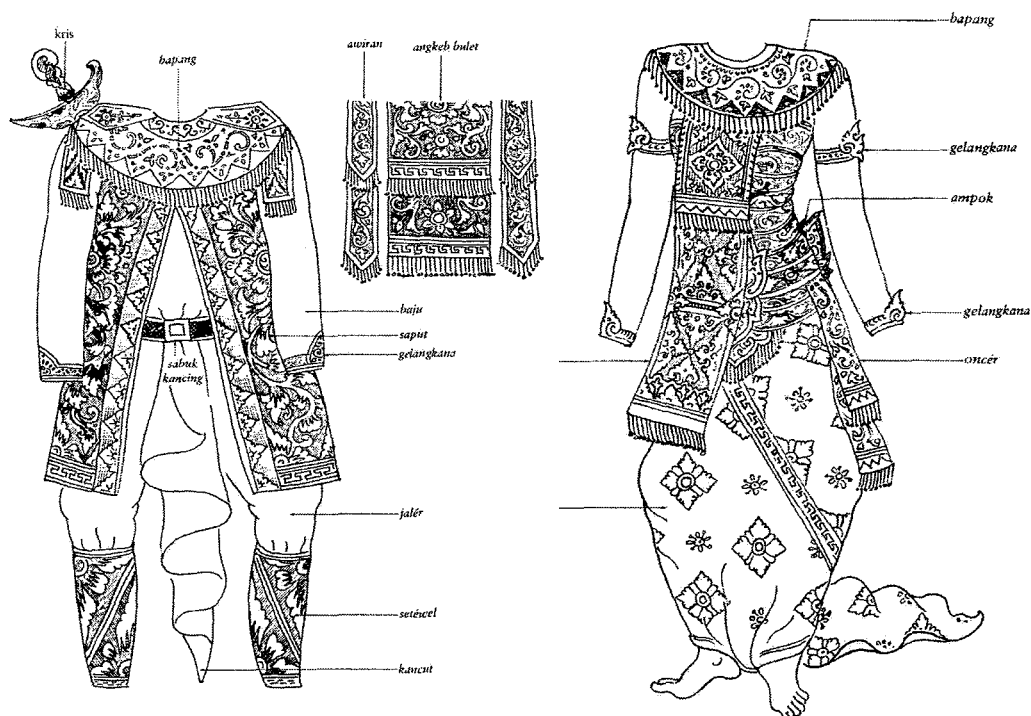
Jako všechny typy balijského divadla, tak i wayang wong má pevnou strukturu. Ačkoli se zde vyskytují scény, v nichž je možné improvizovat, tak celá hra je do detailu plánována. Základní strukturu dramatu převzal wayang wong z wayang kulit. Kromě jiného také postavy *penasari*, tlumočníků z jazyka kawi a bavičů publika. Hned úvodní “představovací” scéna je

s loutkovým divadlem shodná. Stejně jako ve wayang kulit, kde dalang na začátku představuje všechny charaktery, které budou ve hře hrát, tak i zde v první scéně všechny postavy vystoupí a posadí se postupně na scénu, aby mohlo samotné drama začít. Úvodní řeč dalanga je i zde překládána do balijštiny klauny, penasary. Shodných je i mnoho dalších scén, jako milostné, plačící, soupeřící, potkávací. Například soupeřící scény, nazývané *pesiat*, jsou stylově shodné se stejnými scénami wayang kulit. Jsou velmi energické a vysoce stylizované. Pohyby vznešených charakterů jsou obvykle součástí práce režiséra-choreografa, zatímco pohyby nízkých charakterů, jako např. *opic*, jsou z větší části improvizované. Během těchto soupeřících scén se zásadně nepoužívají zbraně, ale pouze gesta. Dalšími typickými scénami, které wayang wong převzal z wayang kulit, jsou scény milostné, *pengipuk* nebo *rebong*. Milostná hra se odehrává obvykle mezi králem a královnou či princem a princeznou. Jejich gesta včetně polibků jsou opět vysoce stylizovaná, kdy se postavy maximálně drží za ruku. Sílu milostné lásky dokazují pouze zpěvem a slovy, která divákovi vysvětlují vztahové vazby mezi jednotlivými postavami. Scény jsou ale obecně kratší než ve wayang kulit, neboť zde je čas představení, na rozdíl od loutkového divadla, limitován.



Pokrývky hlav ve Wayang Wong





Pánský a dámský kostým ve Wayang Wong

6/1/a. Wayang Wong Tejakula

Tejakula je malá vesnice v horách na ostrově Bali, asi 30km od Singaraji, hlavního města severní části ostrova. Jméno této vesnice se vyskytuje již na starých nápisech ze 12.století, v souvislosti s tím, že zdejší obyvatelé byli velmi silní vojáci, kteří pomáhali tehdejšímu králi v boji s nepřítelem. Dnes tato vesnice vlastní největší sbírku balijských masek pro wayang wong. Celkem tato kolekce tvoří 74 druhů masek: dva páry lidí, 32 opic, 28 obrů a démonů, 4 klauni a dvě masky Rangdy. Tato vzácná kolekce se uchovává na posvátném místě chrámu Pemaksan, chrámu rodinného klanu, žijícího v této vesnici. Původ těchto masek je zahalen tajemstvím.

Podle vyprávění nejstarších tanečníků té oblasti byly masky věnovány klanu králem Bangli někdy v 18.století. Ostatní masky z kolekce byly vyráběny ve 20.století dvěma velmi slavnými výrobci masek, I Gede Nebel Dalangem a I Gede Gelgelem.

Wayang wong se v Tejakule hraje v době odalanu, svátku místního chrámu Pemaksan. Oslavy se konají jednou za 210 dní. Členové souboru jsou

vybírání z členů rodinného klanu. Většina z nich nejsou tanečníci-profesionálové, ale účast na představení je čest, která se předává z generace na generaci. Je to odkaz předků.

První představení se vždy hraje den před zahájením oslav. Toto představení se nazývá *ngabekin*, a je jakýmsi úvodním slovem k obřadu, je pozvánkou pro božstva, aby se účastnili následující dny chystaných oslav, a zároveň je posvěcením chrámu. Toto představení patří do *wali* skupiny, není tedy zaměřeno na lidského diváka, ale je adresováno bohům. Během představení je většina obyvatel vesnice zaměstnána přípravami na oslavy, vytvářejí se obětiny, vaří se, zdobí se chrám atd., tudíž málokdo věnuje tanci větší pozornost, kromě dětí, které posedávají kolem a zvědavě sledují tanec. Představení konající se druhý den je již pojato jinak. Nazývá se *ngelebarang*, což v přeneseném slova smyslu znamená zábavu, která je určena lidskému divákovi. Na ní se dostaví všichni obyvatelé včetně jejich hostů i z okolních vesnic. Toto představení je obvykle delší než to první. Spadá již do *bebali* skupiny, tudíž je i hráno na druhém chrámovém nádvoří, *kalangan*. Prostor je arénovitě vyčleněn, sedí se na zemi všude kolem, kde se dá, a místo konání je zdobeno zavěšenými ozdobami z květín a palmových listů včetně několika ozdobných deštníků.

Na představení se podílí přes padesát tanečníků. Někteří obyvatelé vesnice, kteří již žijí v jiných lokalitách, se vracejí domů kolikrát pouze na tyto oslavy, aby vystoupili ve své roli, která je pro ně ctí a poutem k rodinnému klanu. Kolem druhé hodiny odpolední zazní zvuk kulkulu, dřevěného zvonu, čímž je jasné, že představení bude začínat.

Nejprve se přichystají hudebníci se svými nástroji a tanečníci se obléknou v nejposvátnější části chrámu, *jeroan*. Wayang wong začíná vždy několika po sobě jdoucími "potkávacími" scénami, kdy se setkávají v různých situacích a v různém složení téměř všichni hlavní protagonisté Ramajány.

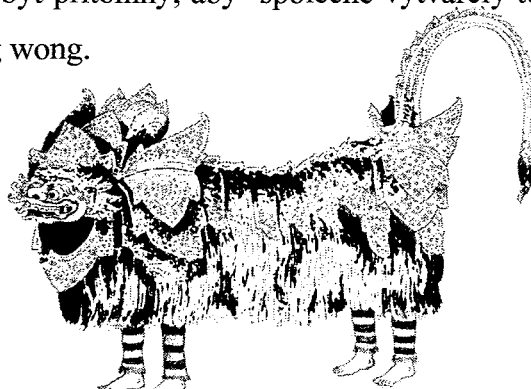
Vzhledem k tomu, že skrz dřevěné masky není tanečníkům často úplně dobře rozumět, plní klauni s polomaskami nejen funkci překladatelů, ale také

vypravěčů, kteří hned v úvodu ve zkratce převypráví příběh, jenž se bude odehrávat, a současně pak osvětlují jednotlivá dění na scéně. Tito klauni jsou čtyři: Twalen a Wredah, kteří slouží Rámovi, ztělesněnému božství, a Dalem a Sangut sloužící krále démonů, Ráhvany. Tyto čtyři charaktery jsou zcela převzaty z wayang kulit a patří k nejpoblárnějším postavám balijského divadla vřbec, neboť baví diváky svými vtipnými proslovy a gagy. Balijské publikum miluje lascivní jednoduché vtípky, jichž mají klauni celou sbírku.

Wayang wong se také vedle několika dalších vesnic, kde je hrán jako *bebali*, hraje jako čistá podívaná, *balih-balihan* v Institutu Umění v Denpasaru, nejčastěji v době konání Balijského uměleckého festivalu.

Tanec, kostým, hudba, jazyk a příběh, všechny tyto elementy mají své specifické funkce a v žádném představení wayang wong nemohou být od sebe odtrženy. Jazykový aspekt wayang wong pomáhá divákovi držet základní linii příběhu a lépe rozpoznat jednotlivé charaktery. Taneční pohyby neslouží jen k příchodu a odchodu tanečníků na scénu a ze scény, ale současně jednotlivé taneční pohyby jsou skrytým jazykem, který dodává na důraznosti expresivním vyjádřením. Rozdílné charaktery používají i jiný jazyk a odlišné taneční pohyby. Také kostýmy jsou velmi specifické. K bližšímu určení charakteru, podobně jako u wayang kulit, divákovi jako vodítka slouží barva a symboly, jenž jsou součástí kostýmu. Stejně tak neodlučitelnou součástí je hudba a vokální zpěv, které udržují linii příběhu. Hudba tak v případě wayang wong není jen doprovodem dramatu, ale je jeho součástí, jednou ze složek samotného vyprávění příběhu. Každý tanečník je spojen s výstupem na jiný typ hudby, na jiný zpěv. Vokální zpěv předního zpěváka pak také napomáhá ke sdělení děje. Všechny tyto složky musí být přítomny, aby společně vytvářely totální formu balijského divadla, wayang wong.

Barong



6/2. Barong ¹¹⁶

Nejdůležitější maskou na Bali je maska *Barong*. Také kostým pro tuto jedinečnou masku je velmi složitý a nákladný a většinou každá vesnice vlastní pouze jednu takovou masku s kostýmem, které jsou uchovávány v nejsakrálnější části chrámu. Dle animistických tradic má *Barong* funkci ochránce vesnice. Většina *Barong* masek (až na výjimky jako *Barong Landung*) znázorňuje zvířata, která jsou tančena obvykle dvěma tanečníky.

6/2/a. *Barong Ket a Rangda* ¹¹⁷

Je mnoho druhů *Barong* masek, *Macan*, tygr, *Asu*, pes aj. Nejstarším druhem *Baronga* na Bali je *Barong Berutuk*, zhotoven z množství suchých banánových listů, dnes je již jen v nejstarší vesnici na Bali, v Trunyan, která leží “na konci světa“ v kráteru sopky Gunung Batur a zachovává si staré tradice.¹¹⁸ Nejznámějším je však *Barong Ket*, mytické zvíře, napůl člověk, napůl lev. Je ochráncem vesnice, odvěký symbol dobra, protivník *Rangdy*, ztvárněného zla. *Barong* je tak posvátný, že když je v chrámu, lidé klečí, aby byli níže než on, a když je nesen v průvodu spolu s maskou *Rangdy*, je nesen lidmi nad jejich hlavami. *Baronga* tančí dva tanečníci, kteří nesou kostru z bambusů a dřeva, na níž je bohatá srst a kožené ozdoby. První tanečník drží hlavu *Baronga* v rukou, v oblasti nad svým pasem, druhý tanečník je pouze zadními nohama zvířete. Hlava-masky *Baronga* je pohyblivá v čelisti, kterou *Barong* hojně “cvaká“. Jeho původ je odvozen snad z čínského *Baronga Sai*, jehož funkce je v Číně obdobná. Protivnice *Rangda*, královna černé magie, má dlouhý jazyk, na znamení agrese a věčného hladu, na něm žlutavé ozdoby, naznačující oheň na jejím jazyku, který z úst s obrovskými řezáky plá až na břicho. Má svislé dlouhé prsy a vyvalené agresivní zlé oči. Je oblečená v bílý oděv, na němž jsou magické nápisy, kterých kdyby se někdo dotkl, mohou

¹¹⁶ Viz.příloha: obr.č.109-115, s.153-154.

¹¹⁷ Viz.příloha: obr.č.116-119, s.155-156.

¹¹⁸ Více na s. 83-84.

způsobit jeho nemoc a trans. Tato její hrozná podoba vládne v *Pura Dalem*, chrámu smrti, kam ji lidé nosí oběti. Naopak její druhá milosrdná podoba, *Durga*, vládne vesnici, kde přináší světu rovnováhu tím, že mění chaotické a démonické síly do laskavé podoby. *Rangda* a *Barong* bez patřičných ceremonií by byly pouhými maskami a dekorací, ale poté, co projdou obřady a vstoupí do nich jejich síla, jsou to nejposvátnější masky vůbec, držené v hlavním chrámu každé vesnice. Právě kvůli jejich síle, často tanečníci, a ti co s nimi přijdou do styku, upadají do transu. Drama *Barong* zpracovává odvěký boj dobra se zlem, kde na konci *Barong Rangdu* poráží, ale nezabývá, a tak se ona vrací v dalších představeních. Dobro vyhrává bitvu, ale ne válku. Stále na světě musí být přítomno dobro i zlo, aby mu vládla harmonie. *Barongovi* následovníci, kteří tvoří jeho lidskou armádu jsou nazýváni *pangurek*. Tito muži, kteří nemají masky, při souboji *Baronga* a *Rangdy* zaútočí na *Rangdu* svými *kerisy*. *Rangda* však použije svůj bílý oděv s magickou silou a uvede muže do transu, ve kterém oni své *kerisy* obrátí proti sobě a probodávají se. *Barong* je však ochrání svou bílou magií tím, že ačkoli muži se snaží vši silou probodnout, nedojdou zranění a ani neskápne jediná kapka krve z jejich těl.

Do transu upadají i věřící, jen při samotné ceremonii zasvěcené těmto dvěma maskám. Kněží, ženy, muži i tanečníci nesoucí masky, společně upadají do transu, při kterém někteří tak jako v dramatu *Barong* proti sobě namíří své *kerisy*.

6/2/b. *Calonarang* ¹¹⁹

Calonarang drama se poprvé objevilo na Jávě někdy ve 14.století. Upadlo však v zapomnění s příchodem islámu a naopak si získalo velkou oblibu na Bali v průběhu 19.století. Uvádění dramatu má mnohé funkce, záleží na tom, při jaké příležitosti je hráno.

Hlavní maskovaný charakter je opět *Rangda*, také známá jako *Dewi Durga*, královna černé magie a královna smrti, které je zasvěcen chrám smrti,

jenž je součástí každé vesnice. Když Balijsi obětují Durze, neznamená to, že by uctívali démonické síly, ale je to znakem toho, že si uvědomují rovnováhu mezi dobrem a zlem, mezi démonickým charakterem a božským charakterem, mezi životem a smrtí. Uctívání chrámu smrti a Durgy je jen uctíváním druhé podoby Šivy, jehož ženou Durga je. Je jeho neoddělitelnou součástí.

Na Bali je mnoho verzí Calonarang, záleží na konkrétním pojetí konkrétní vesnice, ale všechny zpracovávají skutečný příběh:

Mehendradatta, javánská princezna, měla syna, Airlangu, který se narodil na Bali kolem roku 1001 n.l. a vyrostl z něj velmi schopný a slavný vládce. Sjednocením Bali a Jávy zachránil ostrovy před ničitelskou mocí černé magie své matky. V pozdějších letech, Airlanga odešel žít jako poustevník ke svému učiteli, svatému muži, Mpu Beradahovi, jedinému, který má dostatek síly vzdorovat *Calonarang*. V některých verzích, Mpu Beradah, doporučil králi, aby učitelův syn, Bahula, si vzal Mehendradattovu dceru, Ratnu Manggali, aby tak lstí ukradl její matce knihu magie. To Mehendradattu rozčílilo natolik, že se proměnila v *Calonarang*, vládkyni černé magie.¹²⁰

Muži, kteří v dramatu hrají Rangdu¹²¹, na sebe berou velké nebezpečí, že budou sami zasaženi černou magií. Pokud obřad před samotným tancem neproběhne v pořádku nebo pokud ochranná síla tanečníka není dostatečně silná, může následně tanečník onemocnět nebo zemřít. Jedná se většinou o kněží nebo muže s velkou spirituální silou. Tito muže chrání buď rodinná síla, osobní mantry nebo ochranné oleje, kterými si potírají tělo.

Nejčastější divadelní zpracování výše uvedeného příběhu z historie pod názvem Calonarang je následující:

Představení začíná úvodním tancem Sisya, skupiny studentek-čarodějnic, které diváky vtáhnou do mystické krajiny Dirah na Jávě, známé jako centrum černé magie. Následně na scénu vstoupí Matah Gede, vdova po

¹¹⁹ Viz.příloha: obr.č.120-128. s. 156-158.

¹²⁰ SLATTUM, JUDY. Balinese Masks – Spirit of an Ancient Drama. Singapore: 2003, s.84.

¹²¹ Jméno Rangda pochází ze staré javánštiny a znamená vdova.

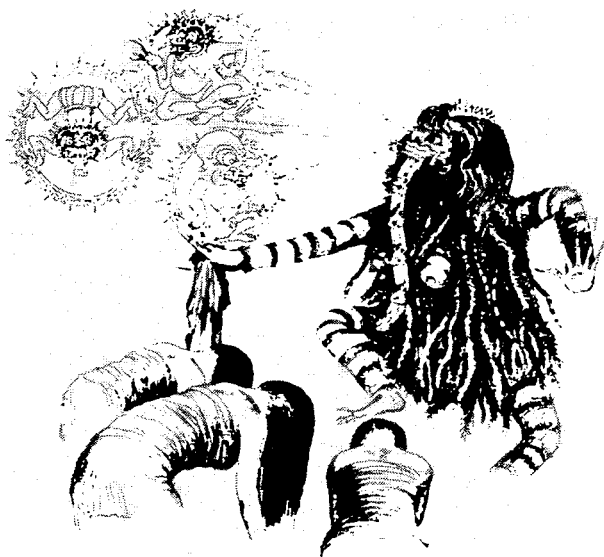
králi království Dirah. Brzy se k ní přidá Rarung, její nejoblíbenější žačka následnice. Vdova je nadšená, neboť král Airlangga si chce vzít její dceru, Ratna Manggali, a ona nyní pověřuje své studentky, aby přichystaly vše potřebné pro velkou slavnost.

Scéna se promění v království Airlanggovo. Král vchází v doprovodu svých sloužících, kteří nesou masky Penesara Kelihana a Penesara Cenikana, a sděluje jim, jak potkal nádhernou dívku, kterou chce pojmout za ženu. Jeho nálada se však změní, když jeho ministerský předseda Patih Madri mu sděluje, že Ratna Manggali, kterou si chce vzít, je známá svým provozováním černé magie a on musí tuto svatbu zrušit. Král tedy ministra posílá s dopisem k vdově, že ruší zasnoubení. Ministr nechce s tímto dopisem jít, neboť ví o černé síle vdovy. Král ho však mocí donutí, až nakonec ministr odchází.

Patih Madri cestuje spolu s Penesarem. Během jejich putování dojde k několika humorným setkáním Penesara s jinými komickými postavami. Po příjezdu do Dirah je ministr vdovou uvítán. Když si však přečte dopis, rozběsí se natolik, že v posledním sebeovládání rozkáže ministrovi, aby okamžitě odešel nebo ho zabije. Patih Madri se navrácí s Penesarem ke králi Airlanggovi. Mezitím za nimi vdova vyšle svoji učednici Rarung. Její přítomnost ministr vycítí a i v převlečení ji odhalí. Na cestě tak dojde k boji. Rarung pomocí magie se změní v ptáka a vyklube ministrovi oči.

Po návratu uvidí Patih Madriho jeho bratr Pandung. Prosí krále Airlangu, aby mu dal svolení vdovu zabít a svého bratra tak pomstít. Statečně se pak dostane do království Dirah a bojuje s vdovou. Ta v té době již má podobu Rangdy, která má masku. Pandung nakonec Rangdu v boji přemůže a „zabije jí“. Odchází a Rangdino tělo zůstává na scéně nehybné. V tom se však její tělo opět probudí, neboť do ní vstoupí síla Durgy, královny černé magie, která Rangdě nedovolí zemřít. A tak celá hra končí oslavným tancem Rangdy se svými maskovanými čarodějnicemi. Celé „představení“ může začít nanovo.

Calonarang



6/2/c. *Barong Landung*¹²²

Dalším typem Barong je *Barong Landung*, původně pocházející z Číny. Landung znamená vysoký, jedná se totiž v tomto případě o obří, až 3m vysoké loutky, které jsou uvnitř duté, mají bambusovou konstrukci, kterou na sebe vezme tanečník. Proto jsou tanečníci Barong Landung vybíráni ze silných mužů, kteří dokáží sami tyto velké loutky nést, a ještě s nimi hrát. Nejčastěji se vyskytuje pět charakterů: **Jero Gedé**, velký muž, **Jero Luh**, jeho žena, a tři jejich děti. Žena je bílá, čínského původu, zatímco její manžel je černý, indického původu. Tanečníci mají obličej ve výši pupku loutek, ve kterém je díra pro tanečnickovi oči. Obvykle tyto obří loutky jsou uchovávány v chrámu v každé z vesnic a berou se na procesí pouze v rámci velkých oslav, jako je *Galungan* či *Kuningan*. Pochodují především v průvodu žen s obětinami a na vybraných místech se zastaví a sehrají krátké jednoduché scénky z denního života.¹²³

¹²² Viz.příloha: obr.č.129-135, s.159-160.

¹²³ I MADE BANDEM. Balinese dance in transition. Oxford 1995.

7.

ZÁVĚR

V mé práci jsem prozkoumala široké spektrum divadelních projevů, s nimiž se lze setkat na ostrově Bali. Vzhledem k obsáhlosti tématu, jsem podrobněji zkoumala pouze loutkové divadlo a některé druhy tanečního dramatu. Ve všech částech jsem se věnovala pouze tradičnímu divadlu, které na Bali převládá. Moderní proudy balijského divadla nebyly předmětem mého zájmu, ačkoli postupně se západní přístup k divadlu začíná na ostrově, alespoň mezi studenty uměleckých škol, uplatňovat. Má práce jasně ukazuje, jak je balijské divadlo úzce spjato s náboženstvím a rituály. V některých případech je samo rituálem. Hinduismus a s tím spojené náboženské úkony obyvatel ostrova doslova formují podobu všech typů balijského divadla. Určují, kdy se má divadlo hrát, pro koho, s jakými kostýmy a tématem. Právě díky této sevřenosti s náboženstvím a každodenním životem jsou divadelní představení pro všechny běžnou záležitostí hojně pořádanou po celém ostrově.

Po mnoha staletí byla balijská kultura téměř uzavřena okolnímu světu a jeho vlivům. V divadelním, tanečním i výtvarném umění bylo Bali až do 20.století velmi konzervativní. Teprve v 60.letech 20.století, kdy v Denpasaru byla založena Vysoká škola umění, dnes ISI, se tradičnímu balijskému umění otevřela cesta k novým formám a přístupům západního světa. Byl to počátek vzniku řady významných uměleckých počinů moderního Bali. Je to doba působení slavných choreografů a vzniku mnoha mezinárodních projektů. Zároveň pozdější zahájení Balijského uměleckého festivalu umožnilo i umělcům ze Západu a moderním divadelníkům seznámit se s balijským divadelním uměním, které tak opustilo pevné zdi balijského chrámu. Přesto však jeho podstatná část stále zůstává neoddělitelně spjata s chrámem a ceremoniemi, čímž si zachovává neopakovatelnou atmosféru a kouzlo.

Doufejme, že toto jedinečné divadlo plné barev, energie a vnitřní síly, nebude jednoho dne zničeno civilizačními vlivy, ale zachová si svou osobitost i

pro další generace, které tak jednoho dne také budou moci, po vzoru svých předků, „tančit s Bohy“.

Druhy maskovaných tanců topeng a barong:

Telek



Jauk keras



Barong Ket



8.

SUMMARY

In my thesis I describe many kinds of theatrical forms in Bali island – Indonesia. I choose this theme of my diploma paper because in my studies of theater I'm focusing on Balinese dance and drama since four years ago. In academic year 2004/2005 I obtained scholarship of Indonesian government on studies in ISI, Institute of Art in Denpasar, Bali. My field of study was shadow puppets theater and dance drama. After my studies I return there every year to continue my research on Balinese theater and to get better in traditional Balinese dance which I am also teaching in Czech Republic. Three years ago I established civic association Kintari foundation which introduces Indonesian art and culture in Czech Republic and helps on humanitarian projects in Indonesia as well.

My thesis is divided into three main parts: *Puppet theater*, *Dance theater* and *Theater between puppets and dance art*. There is also Balinese dividing of theater according to hindu religion which is the main indicator of Balinese theater. These groups are: *wali*, *bebali* and *balih-balihan*. The relegation to these groups depends on how important is a given kind of theatrical form for hindu religion. *Wali* are the holiest kinds of theater and dance, *bebali* are still connected to religious ceremonies and *balih-balihan* are just spectacular case. Theater in Bali is just kind of holy offering to the Gods and souls of ancestors, this is the reason why it is almost impossible to separate theater and religious ceremony. There aren't any public theater buildings in Bali so if you want to see traditional Balinese dance or shadow puppet performance you have to join one of many ceremonies which are held almost every day all around Bali. There are many opportunities to celebrate in temple where traditional performing arts of Bali take place (anniversary of temple, days sacred to God, born of child, cremation and many more).

I hope that my thesis gives basic information about Balinese dance and drama (I tried to explain also hindu philosophy and religion which are important parts of them) and will be helpful for those who are not only interested to this kind of art but also thinking of going to study abroad to Indonesia.

Balinese art is a tradition which has kept going almost the same way for more than 500 years and I hope that modern era will not destroy it so that will be well-kept also for future generation.

9.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ACHJADI, JUDI (editor). Performing Arts. Indonesian Heritage Series. Singapore: 1998.
- ARTAUD, ANTONIN. Divadlo a jeho dvojeneč. Praha: Herrmann, 1994.
- BRANDON, JAMES. Theatre in Southeast Asia. Cambridge: 1967.
- CROSS STEPHEN. Hinduismus. Praha: 2001.
- DALLAPICCOLOVÁ, ANNA. Hinské mýty. Praha: 2006.
- DUBOVSKÁ, ZORICA; PETRŮ, TOMÁŠ; ZBOŘIL, ZDENĚK. Dějiny Indonésie. Praha: 2005.
- EISEMAN, FRED B.JR. Bali Sekala dan Niskala. Singapore: Periplus, 1990.
- FISCHER, JESEPH; COOPER, THOMAS. The Folk Art of Bali. Oxford: 1998.
- FISCHER, JESEPH; COOPER, THOMAS. The Folk Art of Java. Oxford: 1994.
- FORMAGGIA, MARIA CRISTINA. Gambuh. Jakarta: 2000.
- FOX, JAMES (editor). Religion and Ritual. Indonesian Heritage Series. Singapore: 1998.
- GOH GEOK YIAN (editor). Ancient History. Indonesian Heritage Series. Singapore: 1996.
- GÓRNICKI, WIESLAW. V zemi, kde roste pepř. Praha: 1962.
- HADITJAROKO, SUNARDJO. Ramayana – Indonesian wayang show. Jakarta: 2001.
- HAER, DEBBIE GUTHRIE (editor). Bali, a traveller's companion. Paris: 1995.

- HARYANTO, S. Seni kriya Wayang kulit. Jakarta: 1991.
- HITCHCOCK, MICHAEL. Bali – The Imaginary Museum. Oxford: 1995.
- I GUSTI AGUNG AYU OKA PARTINI. Tari Daga Malon dalam Upacara Usaba Puseh di desa Ngis. Denpasar: 2006.
- I MADE BANDEM. Balinese dance in transition. Oxford: 1995.
- I MADE BANDEM. Wayang wong. Yogyakarta: Bali Mangsi Press, 2001.
- I NYOMAN SEDANA. Supraba Duta. Denpasar: 2004.
- I WAYAN DIBIA; RUCINA BALLINGER. Balinese Dance, Drama and Music. Singapore: 2004.
- JANÍČEK, RUDOLF (překlad). Bhagavadgíta. Praha: Lyra Pragensis, 1989.
- KALVODOVÁ, DANA. Asijské divadlo. Praha: Academia, 2003.
- KALVODOVÁ, DANA (sestavovatelka). Divadelné kultúry východu. Bratislava: Tatran, 1987.
- KIRBY, MICHAEL (editor). The Drama Review - Masks. New York: 1982.
- KUNG, HANS. Křesťanství a hinduismus. Praha: Vyšehrad, 1997.
- LUH KETUT SURYANI. Trance and possession in Bali. Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1995.
- MALÍK, JAN. Kapitoly z dějin loutkářských kultur. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.
- MIKSIC, JOHN. Borobudur. Singapore: 2004.
- MILTNER, VLADIMÍR. Mahábhárata aneb velký boj. Praha: Albatros, 1988.
- MOEBIRMAN. Wayang purwa. Jakarta: 1973.
- NESS, EDWARD C.VAN. Javanese wayang kulit. Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1980.

- PANDAM GURITNO. Wayang, kebudayaan indonesia dan pancasila. Jakarta: 1988.
- RACKI, CHRISTIAN. The Sacred Dances of Bali. Denpasar-Bali: 1998.
- RAMSEYER, URS. The Art and Culture of Bali. Basel: 2002.
- RÝZL, MILAN. Trans. Olomouc: Fontána, 2001.
- SCHOPPERT, PETER (editor). Indonesia – A voyage through the archipelago. Singapore: 1997.
- SLATTUM, JUDY. Balinese Masks – Spirit of an Ancient Drama. Singapore: 2003.
- SPIES, WALTER; DE ZOETE, BERYL. Dance and Drama in Bali. Singapore: 2002.
- SRI MULYONO. Wayang dan karakter manusia. Jakarta: 1988.
- SRÍ SVÁMÍ SIVÁNANDA. Hari Raya dan Puasa dalam agama Hindu. Surabaya: Páramita, 2002.
- TENZER, MICHAEL. Balinese Music. Singapore: 1998.
- TJOK RAI SUDHARTA. Upadesa. Surabaya: Páramita, 2001.
- VAN NESS, EDWARD; PRAWIROHARDJO, SHITA. Javanese Wayang Kulit. Oxford: 1980.
- ZBAVITEL, DUŠAN; VACEK, JAROSLAV. Průvodce dějinami staroindické literatury. Třebíč: Arca JiMfa, 1996.
- ZBAVITEL, DUŠAN. Rámájana. Praha: Argo, 2000.

PRAMENY

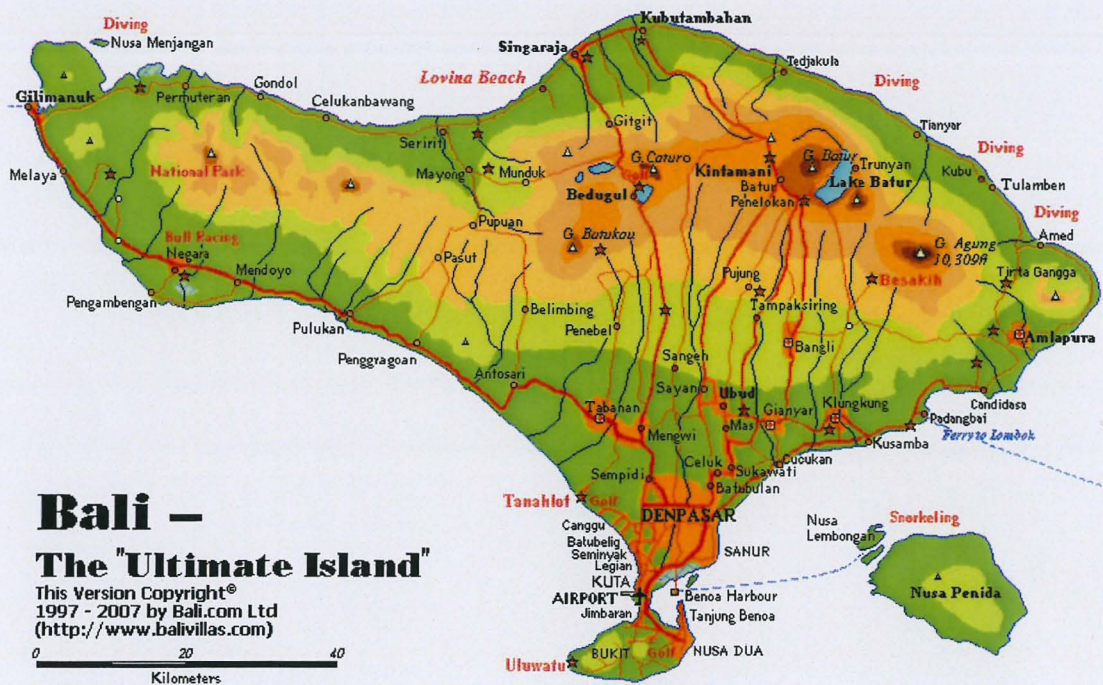
- Rozhovory se svými indonéskými učiteli.
- Rozhovory s váženými balijskými umělci.
- Vlastní fotografie.
- Vlastní videonahrávky.
- Vlastní výpisky z přednášek.

10. PŘÍLOHY

Obr.č.1 – mapa Indonésie



Obr.č.2 – mapa Bali



Obr.č.3 – Borobudur, Jáva



Obr.č.4 – Borobudur, stúpy se sochami Buddhy



*Obr.č.5 – Borobudur, reliéfy zobrazující tanečnice a hudebníky hrající
Budhovi*



Obr.č.6 – Hudoq tanečnice



Obr.č.7 – Hudoq tanečník



Obr.č.8 – Trisakti: Brahma vlevo, Višnu vpravo a Šiva uprostřed (malba na sklo, tradiční balijské umění).



Obr.č.9 – Arjuna mezi vílami Apsarasami během svého putování (vyšívaná látka, tradiční balijské umění).



*Obr.č.10 a 11 – Stínohra z vlastního představení „Loutky na cestách aneb Mahábhárata“. Hráno 7.7.2006 na Bali Art Festivalu;
2006-2007 hráno ve Strašnickém divadle v Praze.*



Obr.č.12, 13, 14 a 15 – Z vlastního představení „Loutky na cestách aneb Mahábhárata“. Hráno 7.7.2006 na Bali Art Festivalu; 2006-2007 hráno ve Strašnickém divadle v Praze.



*Obr.č.16 – Ráhvana
unáší Sítu (výšivka,
tradiční balijské
umění)*



*Obr.č.17 – Síta se vrhá do plamenů
(tradiční balijská malba)*

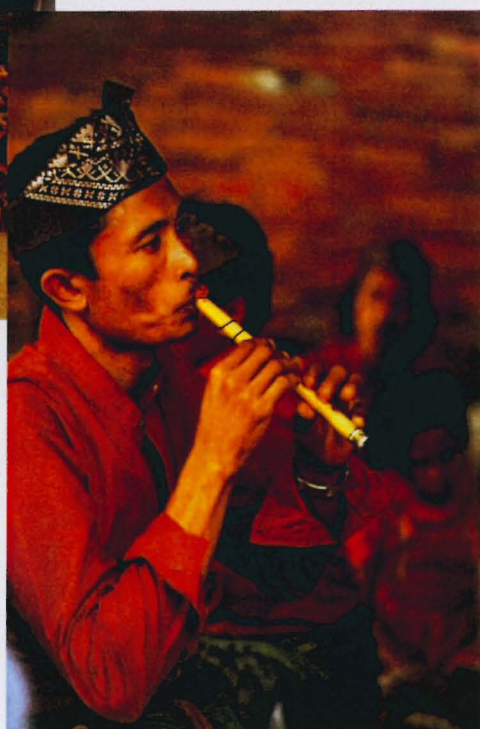
Obr.č.18 – Ženský gamelan



Obr.č.19 – Tradiční výroba gamelanových nástrojů



Obr.č.20 – Jediný dechový nástroj gamelanu, píšťala suling.



Obr.č.21 a 22 – gamelan ve 30.letech 20.stol.



Obr.č.23 a 24 – Wayang kulit



*Obr.č.25 –
mladý dalang*



*Obr.č.26 –
Budoucí
Dalangové*

Obr.č.27 – typy klaunů z wayang kulit



Obr.č.28 a 29 – Stínové balijské loutky z mé kolekce



Obr.č.30 a 31 – představení wayang lemah



Obr.č.32 a 33 – dalangové wayang lemah



Obr.č.34 a 35 – průvodové ceremonie



Obr.č.36 – křtění roční holčičky



Obr.č.37 – Odalan



Obr.č.38 – Odalan



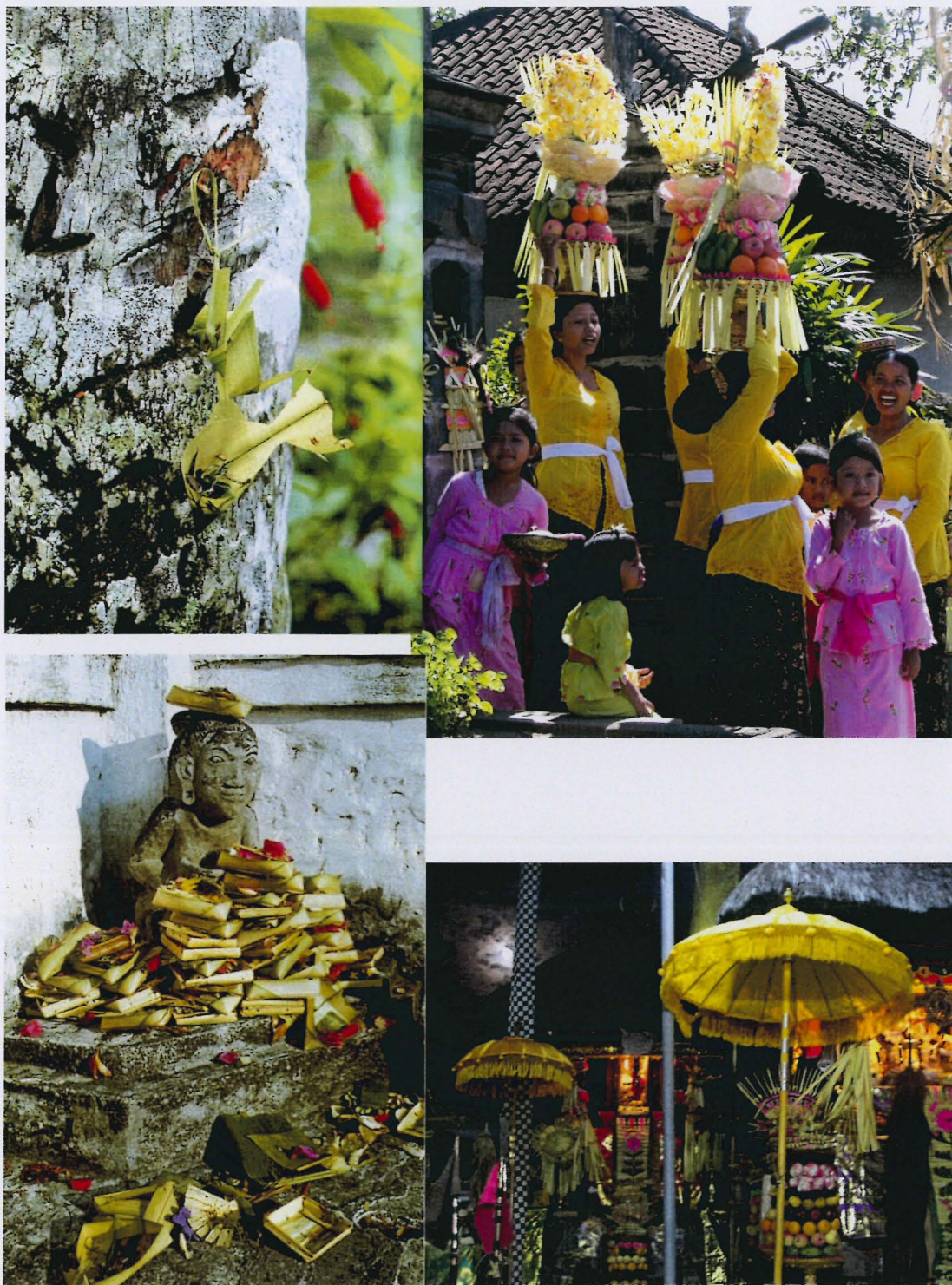
Obr.č.39 – dekorativní výzdoby chrámů



Obr.č.40, 41, 42 a 43 – kremace (vlevo nosítka na tělo, vpravo schránky na dary zesnulému, dole modlící se ženy a pálení schránek ve tvaru býků)



Obr.č.44, 45, 46 a 47 – různé typy obětí pro Bohy



Obr.č.48 a 49 – příprava obětí



Obr.č.50 a 51 – výuka tanců v 60.letech 20.století



*Obr.č.52
(dole vlevo) –
Má učitelka
Ibu Partini*



*Obr.č.53
(dole
vpravo) –
mladá
tanečnice
dnes*



Obr.č.54 – výuka tanců v Čechách Obr.č.55, 56,57 a 58 – detaily kostýmů



Obr.č.59 – žena v transu



Obr.č.60 – muž v transu



Obr.č.61 – Berutuk



Obr.č.62 – wali tanec, Rejang



Obr.č.63, 64 a 65 – wali tance Rejang



Obr.č.66, 67,68 a 69 – přípravný obřad před vystoupením Baris Gedé



Obr.č.70, 71 a 72 – vystoupení Baris Gedé



Obr.č.73 a 74 – Mendet



Obr.č.75, 76 a 77 – Sanghyang Dedari



Obr.č.78 – Sanghyang Jaran



Obr.č.79 – Suling Gambuh



Obr.č.80 a 81 – Gambuh tanečníci



Obr.č.82 – Gambuh



Obr.č.83 – Baris Tunggal



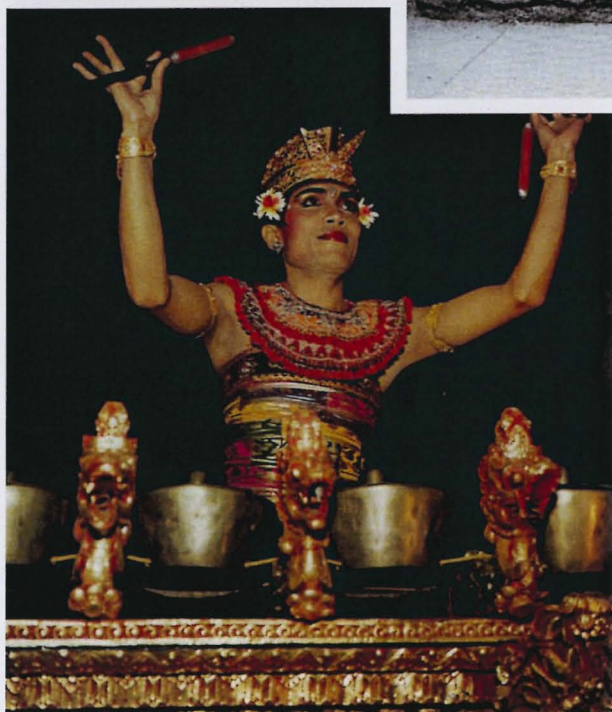
Obr.č.84 – Základní taneční pozice Baris Tunggal



Obr.č.85 – Tanečnice Legong Keraton



Obr.č.86 – Kebyar duduk



Obr.č.87 – Kebyar terompong

Obr.č.88 – Dalem



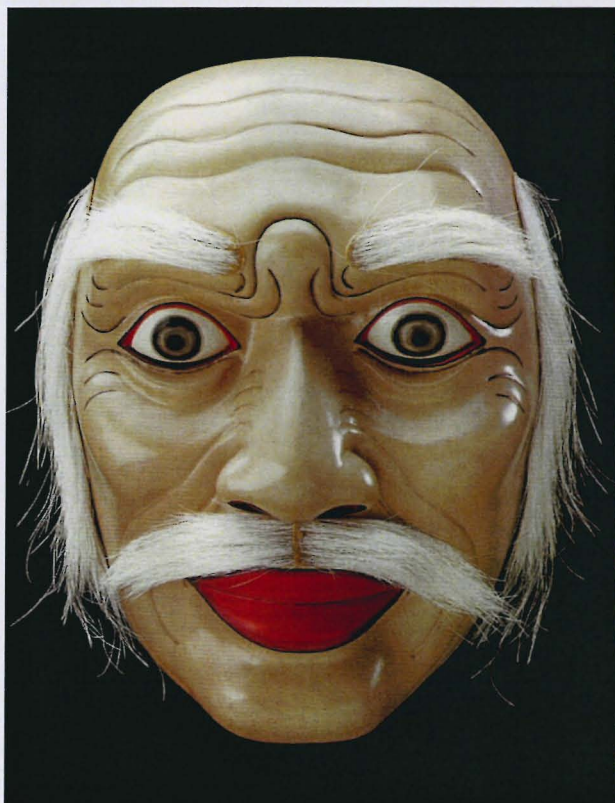
Obr.č.90 – Topeng Tua



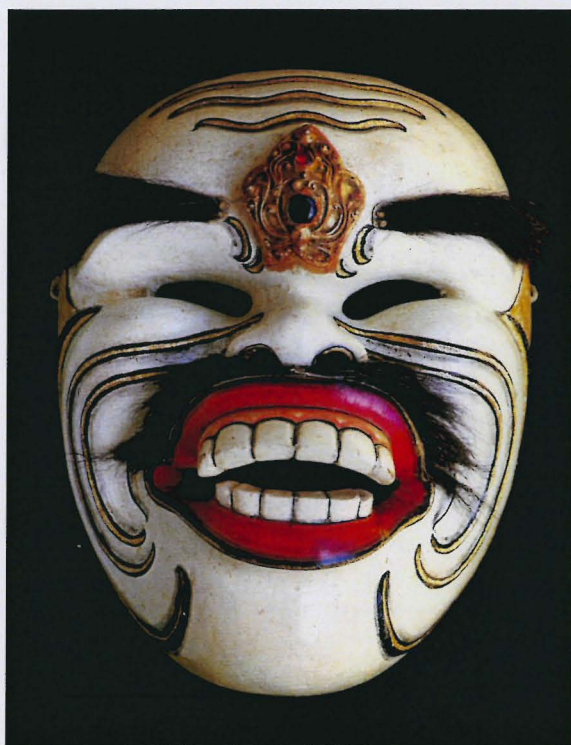
*Obr.č.91 a 92 (dole vpravo)
Vystoupení topeng tanců
v rámci ceremonií*



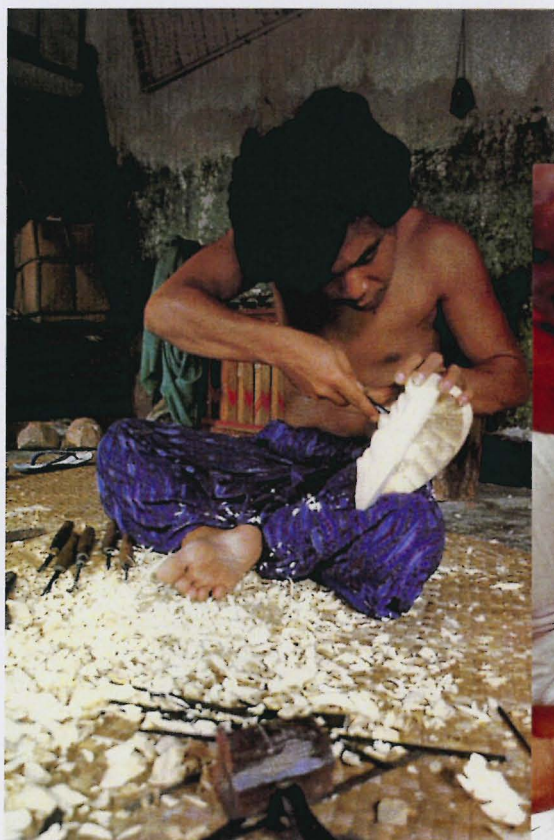
Obr.č.89 – Topeng Tua



Obr.č.93, 94 a 95 – Topeng Sidhakarya



Obr.č.96 – výroba masky



Obr.č.97 – zdobení masky



Obr.č.98 – výběr stromu



Obr.č.99, 100. 101,102 a 103 – postavy z tanečního dramatu Kecak



Obr.č.106 – nemaskovaná postava Wayang Wong



*Obr.č.104 a
105
(černobílé)
- má učitelka
ibu Partini
jako Ráma
ve Wayang
Wong*



Obr.č.107 a 108 – masky opičáků



Obr.č.109 –
Barong „tygr“



Obr.č. 110 –
Barong
„prase“



Obr.č.111 –
Barong
„kráva“



Obr.č.112 – Barong ket, taneční maska



Obr.č.113 - obětina



Obr.č.114 a 115 – Barong obětiny z ovoce, koření a květů



Obr.č.116, 117 a 118 – Barong Ket a Rangda



Obr.č.119 – Barong a Rangda v Pura Dalem, chrámu smrti



*Obr.č.120 – Muž
v transu, do kterého
ho uvedla Rangda*



*Obr.č.121
a 122 –
Maska Rangdy*

Obr.č.123 a 124 – Calonarang v tradičním balijském výtvarném umění



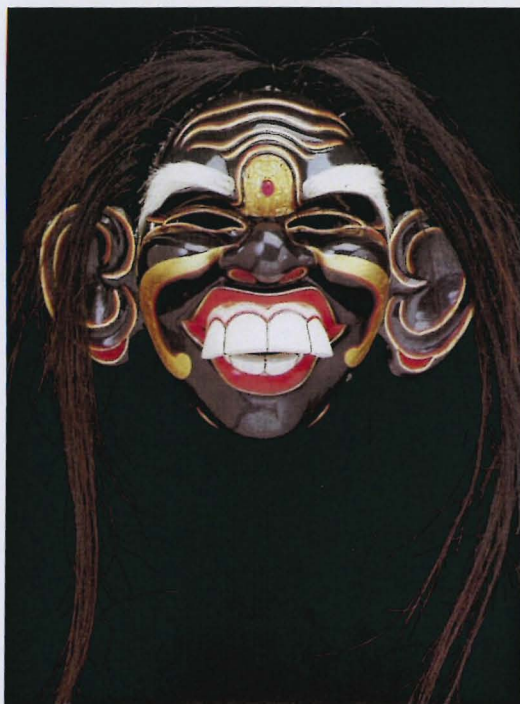
Obr.č.125 a 126 – Calonarang ve 30.letech 20.stol.



Obr.č.127 a 128 – postava Durgy (Rangdy) s jejím bílým magickým oděvem



Obr.č.129 – Jero Gedé



Obr.č.131 – procesí Barong Landung



*Obr.č.130 –
Jero Luh*



*Obr.č.132
Barong Landung
na oltáři*



Obr.č.133 – v chrámu vystavené masky Jero Gedé a Jero Luh



Obr.č.134 – tanečník s loutkou Barong Landung



*Obr.č.135 –
Chrámová
slavnost
(Barong
Landung +
Rangda)*